Călin-Horia BÂRLEANU

SUB SEMNUL PULSIUNII.
EROS ȘI THANATOS ÎN LITERATURĂ

volumul II

Călin-Horia BÂRLEANU (n. 1982) este lector la Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava, Facultatea de Litere şi Ştiinţe ale Comunicării, Departamentul de Limbă şi Literatură Română și Științele Comunicării. După studiile universitare de licenţă în filologie (Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava, 2005) şi în psihologie (Universitatea „Al. I. Cuza" Iaşi, 2008), a absolvit masteratele, *Comunicare și Relații Publice* și *Literatura Română Postbelică* (Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava), iar în anul 2009 devine doctor în filologie al Universităţii „Ovidius" din Constanţa, cu teza „*Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante*".

Studii, articole, eseuri şi note publicate (selectiv): *Pulsiunea iubirii şi «generaţia MTV»*, în *Contemporanul*, anul XV, nr. 6 (627), iunie, 2004; Pascal Bruckner*, Căpcăunii anonimi,* Bucureşti, Editura Trei, 2002, în „Analele Universităţii «Ştefan cel Mare»", Suceava, Seria FILOLOGIE, B. *Literatură*, tomul XII, nr. 1, 2006; *Mircea Cărtărescu, o viziune asupra evoluţiei omului*, în *Idem*, tomul XII, nr. 2, 2006; *Forme contemporane ale sacralităţii în literatură*, în *Text şi discurs religios*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2009; *Ochiul reprimat şi embrionul creaţiei*, în „Communication interculturelle et Littérature", Nr. 3 (11), 2010, Editura Europlus, Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi; *Postmodernismul elegant – cultura yuppie*, în CIC 2010 (ediţia a III-a), „Comunicare, identitate, cultură", Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere; *Funcţia terapeutică a jocului*, în „La Lettre R – L'art du jeu", 2010, Editura Universităţii „Ştefan cel Mare", Suceava; *Generaţia Xanax*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „Alte lumi", Nr. 8, 2010, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi; *Urmele subconștientului dostoievskian*, în *Idem*, „Măști - Mask - *Masques*", Nr. 9, 2011; *Simbol şi literatură*, în *Limbaje şi comunicare*, Sanda-Maria Ardeleanu, Ioana-Crina Coroi, Dorel Fînaru (Coordonatori), volumul XIII, *Dinamica limbilor şi literaturilor în epoca globalizării*, Partea a II-a, Iaşi, Casa Editorială *Demiurg*, 2015; *Hainele ca proiecții*, în „Meridian critic", *The discourse of clotihing* (II), „Annals Ștefan cel Mare University of Suceava", Philology Series, No. 2/ 2015 (Volume 25), Editura Universității „Ștefan cel Mare" din Suceava, 2015; *Shakespeare și Cervantes între imaginar*, *real și un arhetip – Imago Christi*, în *Idem*, No. 2/ 2016 (Volume 27); *Kafka – Literatura unui conflict cognitiv*, în „ANADISS", *Imaginer(s) et discours* (II), nr. 23, 2017.

Volume: *Mircea Cărtărescu. Universul motivelor obsedante,* Editura Universitas XXI, Iaşi, 2011, 300 p.; *Antropologie şi comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, 250 p.; *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2016, 342 p.; *Sub semnul Pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, volumul I, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2017, 354 p.

Călin-Horia BÂRLEANU

SUB SEMNUL PULSIUNII. EROS ȘI THANATOS ÎN LITERATURĂ

volumul II

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2018

Editură acreditată CNCS (B)

Referenţi:
Prof. univ. dr. Muguraş CONSTANTINESCU
Prof. univ. dr. Constantin DRAM

Coperta:
Căpitan Rodica

Fotografie copertă:
Alexandra P. Anițului

Redactor de carte:
Alexandra Blendea

Tehnoredactare pe calculator:
Călin-Horia Bârleanu

Copyright©Călin-Horia BÂRLEANU, Suceava, 2018.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BÂRLEANU, CĂLIN-HORIA
Sub semnul pulsiunii - Eros şi Thanatos în literatură / Călin-Horia Bârleanu. - Cluj-Napoca : Casa Cărţii de Ştiinţă, 2017
2 vol.
ISBN 978-606-17-1077-5
Vol. 2. - Conţine bibliografie. - ISBN 978-606-17-1079-9

821.135.1.09

Motto:

„Tu ești stăpânul vieții
și de aceea ți-am adus flori;
Tu ești stăpânul morții
și de aceea ți-am adus inima mea.”
(Aldoux Huxley, *Insula*, p. 254)

Cuprins

1. Cuvânt înainte.....9

2. Viață instinctuală și tip comportamental rezidual.....11

3. Kafka sau *literatura labirint*.....21
3.1. *Castelul și alte povestiri* – biografia unui conflict cognitiv...32
3.2. *Castelul* – imposibila manifestare a Erosului.....57
3.3. *Adevăr* și *realitate* ca motive obsedante.....83

4. Aldous Huxley – cele două pulsiuni ca utopii și distopii.....99
4.1. Distopie și Thanatos în *Minunata lume nouă*.....102
4.2. O creație între Eros și Thanatos – *Insula* lui Huxley.....146

5. William Faulkner și formele noi de expresie.....179
5.1. *Zgomotul și furia* 186
5. 2. *Pe patul de moarte* 222

6. Ernest Hemingway și William Golding – în proximitatea banală a lui Thanatos 253
6.1. Arhetipurile lui Hemingway: *Bătrânul și marea* 256
6.2. William Golding, *Turnul* – Thanatos deghizat în Eros.....305

7. Thomas Pynchon și literatura puzzle sau mozaic 321
7.1. *Strigarea lotului 49* 323
7.2. *Curcubeul gravitației* 329

8. În cele din urmă, acasă: Mircea Cărtărescu, *Solenoid*.....351

9. În loc de concluzii 377

Bibliografie.....379

Indice de nume.....397

1. Cuvânt înainte

Un timp prea lung, un efort, poate, prea mare!

Nu fără un sentiment de angoasă, am început, în anul 2016, pregătirea unei cercetări analitice care să treacă prin operele unora dintre marii scriitori ai literaturii universale pentru a evidenția că ipoteza psihanalitică, demonstrată, privind existența unei vieți pulsionale, reduse între instinctele vieții și cele ale morții, are formule aproape identice de manifestare în opera literară. Așadar, nu doar marile teme ale vieții și ale morții au fost în atenția noastră, ci și pulsiunile cu toate formele lor variate și surprinzătoare, simbolice sau metaforice, care au constituit motivația acestor două volume. Cantitatea de note și de fișe de lectură, dincolo de romanele și de biografia scriitorilor, care au alcătuit materialul fundamental de lucru, a fost, de la bun început, un semnal important de alarmă privind efortul care se așterne în față ca o potecă, oarecum puțin propice călătorilor și nemiloasă cu cei neatenți sau cu cei nepregătiți.

Astfel, mai întâi, au fost necesare cele aproape o sută de pagini ale primului volum pentru a introduce noțiuni esențiale abordării noastre, de la *inconștient*, *activitate fantasmatică*, *transfer* și *contratransfer*, până la *viață pulsională*. Senzația de travaliu, dată de marile nume ale literaturii, Cervantes, Melville sau Dostoievski, scriitori discutați în prima parte a cercetării noastre, nu a făcut decât să se accentueze, pe măsură ce ne-am apropiat de contemporaneitatea literară, unde complexitatea autentică a scriiturii „începuturilor", prin sondare și intuiție, plonjon într-un inconștient colectiv, a fost înlocuită de tehnici și metode premeditate, încifrări „artificiale", pentru că scriitorii știu deja foarte bine că în spatele oricărui simbol se ascunde o informație latentă cu un bogat conținut, care așteaptă doar să fie identificat, dezvăluit.

Ca urmare, pentru aceste două volume, am căutat să alegem, nu fără dificultate, scriitori între care să existe fire aproape imperceptibile, relații tematice sau metafore și legături construite de experiențe similare. Așa am ajuns la Kafka, pentru debutul celui de-al doilea volum, față de care cei mai mulți scriitori contemporani din spațiul literaturii universale păstrează, încă, o prețuire grăitoare în sine, prin intensitatea ei universală.

În acest al doilea volum, vom încerca, după măsura puterilor și posibilităților noastre, să demonstrăm că viața atât de puțin propice tânărului Franz Kafka, aproape dușmănoasă în toate aspectele ei, a reprezentat o garanție pentru strălucirea unor capodopere ale literaturii. Și nu ne vom abține să tragem linii de legătură nici între biografia lui Huxley sau Faulkner sau între operele lor literare, cu imagini de multe ori de ordin compensator, supuse unui registru psihologic de care scriitorii nu au putut face abstracție și în cadrul căruia, scriind, au reușit, doar prin acceptare, ca primă etapă terapeutică, să depășească fie frustrările și nefericirile experimentate în cadrul intim al familiei lor, fie limitările trupului din cauza cărora stima de sine a reprezentat un adevărat punct sensibil pe toată durata vieții. Mirajul multor teme conexe ori al ideilor de cercetare, pornind de la cele discutate în aceste două volume, ne-au pândit aproape în fiecare capitol. Uneori, îndepărtându-ne, poate am căzut și în capcana unei îndepărtări temporare dar de scurtă durată, față de ceea ce ne-am propus, însă nu am ezitat nici evidențierea, așa cum vom arăta în scurta analiză, a relației dintre viață, biografie și operă la Ernest Hemingway și la William Golding. Ca tipologii umane complet diferite de hipersensibilitatea atât de cunoscută a lui Kafka, de pildă, literatura celor doi scriitori devine câmpul de luptă al unor eroi născuți din puterea unor zei activi, animați de o vitalitate sau de o instinctualitate greu de înfrânat, necesară și cultivată în special prin intermediul conflictului armat.

Pentru final, am ales doi scriitori oglindiți, față în față, ca două culturi complet diferite, dar apropiate de nevoia exprimării proteice, de la nivelul cel mai simplu, al cuvintelor, până la cel al temelor și simbolurilor arhaice, și care au făcut deja istorie în marea de idei strălucite ale literaturii. Arhetipul mamei, eroul sau Marele Inchizitor au reprezentat halte asumate aproape de toți marii scriitori, nu din dorința de a copia sau de a trece prin vămile recunoașterii mai ușor, ci din nevoia de a aborda probleme inoculate, prezente *a priori* într-un fond colectiv de trăiri și de conflicte cognitive.

Ca urmare, lăsând un anume teritoriu necesar și altor reveniri, Thomas Pynchon și Mircea Cărtărescu au reprezentat, în ciuda multor discuții critice, ignorând, poate, tocmai fondul real al literaturii lor, nume imposibil de evitat atunci când invocăm literatura complexă, contemporană, ca rezultat al tuturor proceselor de creație, istorice sau ideologice de până aici.

2. Viață instinctuală și tip comportamental rezidual

Comportamentul, cu toată gama sa nelimitată de manifestare, poate fi privit și ca un rezultat al proceselor psihice complexe, pe care le egalează uneori în privința consumului de energie investit. Diferența dintre *gând*, așa cum se cristalizează el între celelalte cogniții, și *faptă*, ca materializare a sa și consum suplimentar de energie, este de multe ori legată de un tipar comportamental instinctual, format din gesturi reflexe sau conduse de memoria musculară/ psihică. Așa cum sportivii sau militarii repetă gesturi care intră în domeniul automatismului fizic, de pildă, la nivelul psihicului apar determinări similare în care situațiile concrete provoacă reacții și, de ce nu, gânduri de tip reflex. Regresia prin care trec copiii mai mari în cazul unei traume importante, fizice sau psihice, asociată cu fixarea pe imaginea maternă poate reprezenta un tip de comportament mental automat, cu rol de protecție, în ciuda evidentei dispariții a achizițiilor verbale. Deloc întâmplător, în lumina capacității de a *regresa controlat*, de a plonja în inconștient și în nesfârșita apă a posibilităților date de imaginație, ni se pare și felul în care mai toți scriitori mari ai literaturii universale se raportează la ceea ce a devenit arhetipul matern, ca miză fundamentală inclusiv pentru orice spațiu cultural în care sistemul de credințe presupune, pe lângă imaginea unui bătrân înțelept, pe cea a mamei.

Antropologic, am putea invoca aici *teoria vestigiilor*, formulată de Edward Taylor și prezentată sub forma unei lentile traducătoare a unor comportamente imposibil de explicat pe cale rațională. Zgomote produse, care se asociază cu diferite momente ritualice, de trecere, și gesturi din paleta comunicării nonverbale ori formule verbale specifice, neschimbate, pentru situații diverse, cum ar fi, spre exemplu, strănutul, provoacă reacții similare sau identice unor grupuri numeroase de oameni care împărtășesc o ideologie și un sistem comun de credințe.

În spațiul cultural românesc, asocierea vieții cu instinctualitatea și apoi cu activitatea inconștientului s-a făcut în mod susținut, organizat, științific după 1989, când deziderateле

regimului de tip totalitar au început să permită cercetarea și dezbaterea, studiul și aprofundarea științelor care studiază psihicul uman. Un foarte bun exemplu este lucrarea a doi cercetători, Nicolae N. Mihail și Florica P. Dan, *Ce este instinctul?*

Astfel, pe lângă o serie de exemple concrete, de la insecte, pești sau păsări, și în ciuda invocării unor cercetători umaniști, cei doi autori ocolesc cu prudență orice sugestie care ar putea pune omul în relație cu activitatea inconștientă, în parte și pentru că „idealismul religios medieval", încă atât de viu în multe din țările lumii civilizate, „pune, într-o lumină de dogmă, existența unei prăpăstii între instinctul animalelor și inteligența omului"[1]. Cumva, în mod nefericit și în spatele cuvintelor, nimic din ce este specific lumii animale nu poate exista în universul uman elevat și cizelat de acțiunea civilizației.

Cele două pulsiuni umane, în același timp teme esențiale ale literaturii universale, au făcut obiectul mai multor cercetări în spațiul criticii literare românești. Se cuvine totuși să menționăm că demersul nostru este concentrat pe valențele date de psihanaliză pulsiunii de viață, a Erosului, și a celei de moarte, a lui Thanatos, pe când celelalte, fără a avea pretenția aici de a le fi identificat pe toate, limitează aria de manifestare a Erosului doar la dragoste și a lui Thanatos, doar la moarte.

Prin urmare, așa cum am arătat în primul volum al cercetării noastre, cele două pulsiuni încifrate inconștientului colectiv, găsesc modalități diferite de manifestare, mascate, de multe ori, prin gesturi fără semnificație, dar pe care scriitorii le descifrează folosind abilități deosebite, după cum afirma și Alain Montandon: „Scriitorii și artiștii știu mai bine ca oricine să perceapă, analizeze, exprime și reprezinte cu o mare finețe și cu o mare acuitate ceea ce este în joc în interacțiunile sociale"[2]. În acest context, am încercat să arătăm că viața instinctuală, realitate și prezență imposibil de negat, are o formă de manifestare inclusiv în cadrul textului literar care nu se desprinde de psihologia creatorului, indiferent de dimensiunea revoluționară a curentului în care se încadrează. Viața, ca pulsiune, nu poate fi redusă doar la iubire și la experimentarea ei, ci trebuie privită ca promotor care acționează prin diferite forme comportamentale care o protejează. În privința pulsiunii

[1] Nicolae N. Mihail, Florica P. Dan, *Ce este instinctul?*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 9.
[2] Alain Montandon, *Despre ospitalitate*. *De la Homer la Kafka*, Traducere, prefață și note de Mugurașș Constantinescu, Iași, Editura Institutul European, 2015, p. 312.

de moarte, lucrurile au un nivel suplimentar de complexitate pentru că, pornind din Evul Mediu, setea pentru morbiditate a speciei umane pare din ce în ce mai greu de satisfăcut. După cum am demonstrat și în prima parte a cercetării, masochismul, dorințele inconștiente de moarte, mascate de porniri acceptate social, atracția față de arhetipul matern, și el sub diferite forme, la rându-i, simbolizând uneori viața și renașterea, alteori moartea și starea suspendată specifică vieții intrauterine, se încadrează în paleta generoasă de acțiune a lui Thanatos.

Lui Pentru Ursache îi aparține unul dintre studiile cele mai cunoscute la noi, dedicate celor două teme, dar nu și pulsiunii. În *Eros & Thanatos la Cezar Ivănescu*, cercetătorul ieșean discută despre modernismul ascuns al metaforelor poeziei lui Cezar Ivănescu, în a cărui creație există o „bi-unitate categorială Eros-Thanatos"[3], concluzionând că după cum psihanaliza nu s-a raportat la Viață și la Moarte separat, „nici Cezar Ivănescu, deși nu se exprimă teoretic deschis, nu gândește altfel"[4]. Mai departe, reputatul filolog și etnolog recunoaște în anumite „stări existențiale încrâncenate"[5] sau în „unele dintre cele mai frumoase poezii de dragoste"[6] ale scriitorului supus analizei, slujba deosebit de anevoioasă la care Ivănescu pare să se fi angajat să servească, „...la doi stăpâni, și lui Thanatos, și lui Eros..."[7].

Cu toate că ne-am propus, cel puțin după sugestia titlului, să cercetăm în aceeași direcție, fidelitatea pentru ipoteza psihanalizei privind teoria pulsională ne duce într-o direcție complet diferită de cea a lui Petru Ursache. Pe de altă parte, am propus cele două instincte inconștiente ca pe entități generatoare de gânduri, trăiri și acțiuni, de cele mai multe ori nesupuse controlului și rațiunii, deci, conștiinței și asta pentru că, în fapt, psihanaliza a descoperit în aceste pulsiuni, cu adevărat, o energie care poate ocupa același spațiu, dar le tratează ca pe realități diferite. Nu poate exista unitate între două forțe opuse și care generează comportamente flagrant diferite, de îmbrățișare, protejare a vieții sau de suprimare și distrugere a ei, cu excepția cazurilor în care afecțiunile psihice ating un nivel ridicat al patologicului.

---

[3] Petru Ursache, *Eros & Thanatos la Cezar Ivănescu,* București, Editura Contemporanul, 2010, p. 194.
[4] *Ibidem*, p. 194.
[5] *Ibidem*, p. 196.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*.

O altă cercetare, oarecum similară propunerii noastre, cel puțin la primul nivel, al aparențelor, îi aparține profesoarei Carmen Mirela Băleanu, *Eros și Thanatos în proza fantastică românească*[8], unde autoarea trece în revistă, în prima parte a lucrării, câteva dintre cele mai importante tratate sau texte care privesc viața și moartea. Rigoarea cu care se invocă titlurile esențiale care au încercat să explice sau să surprindă măcar, într-un fel sau altul, cât mai concret, manifestarea lui Eros și pe cea a lui Thanatos, își găsește sfârșitul în sfera abstractului, foarte aproape de sentimentul unei frustrări resimțite în fața unui munte spre care călătorul se aventurează pe mai multe cărări, fără a ajunge, de fapt, nicăieri: „Evaziv, ca și iubirea, misterul morții se află în zona neînțelegerii. Fără a ști exact în ce constă el, presimțim că trebuie să fie un lucru simplu și firesc ca toate soluțiile vieții și ale dragostei pe care le intuim: mister sublim, minunat de simplu"[9]. La modul aproape palpabil, nu ne-am propus să lucrăm cu asemenea mistere imposibil de observat și supuse doar celor mai ascuțite intuiții, ci să folosim optica psihanalizei pentru a arăta că pulsiunile umane își fac loc, inevitabil, subtil și în forme diferite, în lumea imaginată și invocată de scriitori. Atât Petru Ursache, cât și Carmen Băleanu discută, la un moment dat, despre unitatea dintre Eros și Thanatos, unitate cu care, în principiu, nu putem fi de acord, chiar și pentru faptul că în critica literară românească, cel mai aproape de intuiția adevăratelor metamorfoze în spatele cărora se ascund viața și moartea, este Ion Biberi. Cu experiența unui chirurg, sau a unui psihiatru, pentru că a și practicat medicina, criticul literar înțelege capacitatea celor două „instanțe" de a-și camufla intențiile și felul în care Viața și Moartea se deturnează în permanență într-un câmp de luptă unde conflictul reprezintă, de fapt, însăși viața umană. Pentru criticul și prozatorul român, înlocuirea unui instinct cu celălalt poate avea loc în cele mai simple contexte de viață și în toate situațiile, inclusiv în sfera educației unde dorința părinților poate întinde un arc psihic peste puterea copilului de încordare, concluzionând că „rezultatele unei atari educații, întemeiată pe teroare și violență, sunt nefaste: dezumanizarea copilului, agresivitatea, nevoia evadării..."[10].

[8] Carmen Mirela Băleanu, *Eros și Thanatos în proza fantastică românească*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2010.
[9] *Ibidem*, p. 58.
[10] Ion Biberi, *Eros*, București, Editura Albatros, 1974, p. 165.

Și Marian Papahagi se plasează printre criticii care aleg să se refere la cele două mari teme ale literaturii universale exclusiv prin noțiunile de viață sau moarte, care nu fac altceva decât să formeze „perechea Eros-Thanatos”[11].

Pe de altă parte, se impune să luăm în considerare că filosoful și eseistul român, Petre Țuțea, aduce pe tema Erosului, cel puțin, câteva dintre cele mai utile contribuții, nu în sensul unei posibile unități cu Thanatos, ci, mai concret, în direcția capacității vieții de a integra totul, deci și moartea. În opinia filosofului, viața este singura forță sau inerție care, prin neobosita ei pendulare, cuprinde toate manifestările specifice omului. În sine, ipoteza lui Țuțea este mai mult literară, într-un sens estetic, decât conectată la felul în care psihanaliza a deconspirat pulsiunea de moarte, când afirmă că „erosul poate cuprinde tot, adică divinitatea, omul și natura și disciplinele minții omenești care ne permit să unim acești termeni ai cunoașterii”[12]. Prin urmare, așa cum Eros se manifestă în toate domeniile legate de divinitate, de om sau de natură, Thanatos își recuperează tributul într-o morbiditate pe care literatura universală nu a întârziat să o identifice și să o ilustreze cu tot cinismul. Zeii amenință și propovăduiesc moartea sau marea trecere, păstrează o tăcere care nu are alt scop decât să culpabilizeze și să insufle comportamente sterile, obediente, iar natura are un curs firesc întrerupt uneori de mici demonstrații care aruncă civilizația și progresul cu milioane de ani în urmă, în neputință și întuneric. Moartea, ca energie sau pulsiune, este mai prezentă în comportamentul uman ca niciodată, acceptată social și ascunsă de bune intenții, de socializare și de empatie virtuală.

Pe tărâmul vieții pulsionale, nimic nu este ceea ce pare la prima vedere și majoritatea acțiunilor, în ciuda încadrării simple într-o direcție protectoare a vieții sau în cea a distrugerii, ascund sensuri care se dezvăluie doar în urma unui demers analitic/ hermeneutic. Ne amintim de cavalerul lui Cervantes și de grelele suferințe prin care trece de câte ori este forțat să revină acasă, bolnav, supus și, într-un fel, redus la statutul unui hidalgo comun. Cu multe sute de ani, după ce autorul lui *Don Quijote de la Mancha* descrie o serie de tipologii, într-o dinamică socială ale cărei adevăruri general valabile surprind până astăzi,

[11] Marian Papahagi, *Eros și utopie*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 147.
[12] Petre Țuțea, *Proiectul de tratat*. *Eros*, *Sfântul Petre Țuțea și Proiectul*, prefață de Aurel Ion Brumaru, Brașov-Chișinău, Editura Pronto, 1992, p. 186.

psihologia clinică a intuit, la început, că „boala ar putea fi chiar o măsură de apărare împotriva unor procese psihice inconștiente”[13]. Reputata cercetătoare și psihanalistă Brîndușa Orășanu invocă cele mai importante nume ale psihanalizei, între care S. Ferenczi și Melanie Klein, în demonstrația sa privind simptomul psihosomatic. Psihanaliza nu a descoperit sau propus clasificarea și organizarea aparatului psihic uman, ci a arătat, prin analiza inconștientului, relația extinsă și de determinare cu toate aspectele vieții. Pulsiunea este mai mult decât un concept teoretic pentru că, viața instinctuală, reprimată de cele mai multe ori de instanțele moralizatoare ale Supra Eului, nu face decât să găsească alte mijloace, mascate, de manifestare. Ceea ce psihanaliza numește simptom, noi am ales să numim *tip comportamental rezidual*, tocmai prin încărcătura inconștientă pe care adesea actul sau gestul îl poartă cu sine. Artiștii, prin viața trăită aproape exclusiv între forme abstracte, sensibile, construite doar în urma unui proces de introspecție, deprind abilitatea de a surprinde, după cum sugerează și Brîndușa Orășanu, diferența dintre spațiul psihic și cel extern, ca două instanțe încărcate de adevăruri sau cu realități uneori complet opuse.

Literatura nu poate fi redusă doar la statutul de simptom sau de *comportament rezidual*, dar este generată grație unor trăiri care se leagă intim de tot ce înseamnă viață pulsională. Astfel, spre exemplu, cu toate că biografia și literatura lui Dostoievski au intrat în atenția unora dintre cei mai cunoscuți cercetători ai psihanalizei, nu am găsit încă nicăieri formulată ipoteza unei duble determinări psihosomatice om – scriitură. Pe scurt, miza propusă de Brîndușa Orășanu este că unele tulburări psihice au putut să dispară sub presiunea unei boli organice, care a existat la scriitorul rus, mai ales în ultima parte a vieții când derapajele au lăsat loc unei perioade de creație definită prin concentrare și potență. Așadar, suferința fizică nu pare să mai permită manifestările unora dintre afecțiunile psihice, iar aici ne gândim din nou la Cervantes și la infirmitatea pe care majoritatea biografilor au recunoscut-o. În absența unei boli organice, sau, uneori, chiar în prezența ei, textul și reluarea tematică a lui Thanatos, așa cum se întâmplă cu literatura lui Dostoievski și, parțial, cu cea a lui Cervantes, țin creatorul într-o

[13] Brîndușa Orășanu, *Simptomul psihosomatic, visul și trecerea la act. Considerații psihanalitice comparative despre relația lor cu spațiul psihic și cu realitatea externă*, în „Revista de psihologie”, Nr. 1, volumul 62, București, ianuarie-martie 2016, p. 83-92.

suspendare continuă, niciodată împăcată sau apropiată de orice formă de armonie a existenței.

Brîndușa Orășanu invocă o serie de exemple potrivite în privința diferenței dintre vis și act în lumea reală, ca manifestare a unei pulsiuni neconștientizate, din care selectăm doar unul, din activitatea terapeutică a lui Winnicott. Pusă față în față cu analistul și cu temerile de a nu se înțelege cu el, una dintre paciente descrie cum *se gândește*, pradă anxietății și emoțiilor, mai întâi să se arunce pe geam, apoi să răstoarne cărțile de pe birou, doar pentru a se repezi la o vază cu flori pentru a o sparge. „Este demn de remarcat că", notează Brîndușa Orășanu, „din toată scena descrisă, singura variantă care s-a transformat în act a fost cea care nu a fost *gândită* conștient"[14], ceea ce ne arată că viața instinctuală este independentă de procesele cognitive, conștiente prin natură și că unele comportamente umane nu sunt decât motoare alimentate de fantasme arhaice. Psihanaliza clasică, atât de criticată pentru exagerările pansexualiste, ar vedea în vaza spartă o metaforă a feminității care nu poate sau nu vrea să cedeze decât printr-un act violent.

Cele două tipuri de pulsiuni, „corespunzând proceselor opuse de compunere și descompunere din organism"[15], în cuvintele lui Freud, coexistă separat și într-o opoziție structurală una față de cealaltă. După cum am afirmat și în prima parte a demersului nostru, ne interesează mai puțin să stabilim o formă oarecare de supremație a uneia față de cealaltă și asta pentru că, în sine, o asemenea țintă s-ar dovedi inutilă cercetării. În schimb, ne-a interesat să identificăm urmele vieții instinctuale, atât în biografia creatorilor, cât mai ales în operele lor literare. „...Viața ar consta din manifestările conflictului sau ale interferenței ambelor tipuri de pulsiuni și i-ar aduce individului victoria pulsiunilor de distrugere prin moarte, dar și victoria Erosului prin reproducere"[16], afirmă Freud, care vede psihicul uman ca pe o structură legată în mod fundamental de viața instinctuală. Tendințele de distrugere sau cele agresive se manifestă, în situații specifice, într-o manieră spontană și surprinzătoare, în cele din urmă, chiar și pentru cel care acționează. Pentru că, în fond, ne referim la două tipuri care, teoretic, au o puritate crescută de elemente dominante, se

[14] *Ibidem*, p. 89.
[15] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005, p. 107.
[16] *Ibidem*, p. 108.

cuvine să menționăm că ceea ce noi am numit *rezidual* păstrează doar orientarea de bază a pulsiunii, spre moarte, distrugere sau spre viață, reproducere și protejare, după cum ne propunem să arătăm și în acest al doilea volum al cercetării. Am ales să discutăm cronologic, în ordinea nașterii scriitorilor, pentru că, în sine, aspectul poate deveni relevant pentru lămurirea naturii pulsiunilor. Fie că vorbim despre tragedii sau texte literare aparținând Antichității, fie că avem în vedere unele opere contemporane, complexitatea psihică a creatorului nu s-a schimbat în mod fundamental. Natura inconștientului a rămas la fel, ca însăși natura pulsiunilor: „...inerente substanței vii pentru restabilirea unei stări anterioare, deci condiționată istoric, de natură conservatoare..."[17]. Cele două tipuri, susține întemeietorul psihanalizei, prin formule nelimitate de manifestare, se află într-o opoziție evidentă încă de la prima apariție a vieții.

O componentă importantă a vieții instinctuale, așa cum se manifestă ea în cadrul operei, este reprezentată de proiecțiile pe care scriitorul și le formează în relație cu misiunea sa, dar și cu textul. Am acoperit parțial tema prin analiza felului în care *transferul* și *contratransferul* ating cele mai importante instanțe implicate în creație și receptare: autor și cititor. Liviu Papadima aduce aici o serie de completări care intră cu intuiția unui istoric și a unui sociolog, deprins cu faptele oamenilor și cu partea nevăzută a activității creatoare, în scris, „ca profesiune"[18], după cum o numește chiar criticul. Drama, la care am făcut referire privind viața lui Melville sau cea a lui Dostoievski, în special prin relația lor cu statutul de scriitor și cu întârzierea confirmării sau a afirmării lor până la exasperare, este pusă într-o lumină mult mai clară de Liviu Papadima, care constata că „este, evident, și o mare doză de autoflatare a scriitorilor timpului, care își revendică prin apelativul de «poet» un blazon semeț și exigent..."[19]. Presiunea, la care criticul face referire printre rânduri, poate explica, de pildă, o serie de mutații în felul alegerii temelor la Dostoievski, de la introspecția totală, specifică romanului *Dublul*, la cea de origine biografică, desigur, în urma trăirii unor evenimente traumatizante. Reticența și rezerva cu care a fost primit debutul scriitorului rus, în combinație cu factorii biografici care, mai târziu, s-au manifestat ca elemente thanatice, cu

[17] *Ibidem*.
[18] Liviu Papadima, *Literatură și comunicare. Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 66.
[19] *Ibidem*.

repetiție și cerând imperios defulare, au determinat inevitabil un nou curs felului în care scriitorul și-a ales să comunice.

Antropologul român Ștefan Mariș este preocupat în mod deosebit de ceea ce reprezintă Thanatos, mai ales în lumina ritualurilor și a cutumelor sociale care găsesc întotdeauna un mod de manifestare sub forma „unor credințe și mituri ce au încercat să explice originea morții”[20]. Cercetătorul respinge totuși existența unei pulsiuni a morții și invocă o serie scurtă de autori, reprezentanți ai etologiei, pentru care agresivitatea, de pildă, nu este decât un instinct al cărui scop țintește conservarea speciilor. „Pentru a păstra agresivitatea în cadrele menirii sale, pentru a o împiedica să gliseze înspre distructivitate, evoluția a creat un număr de inhibiții înnăscute care frânează atacul înainte de a se transforma în rănire gravă...”[21], afirmă Ștefan Mariș, și concluzionează abrupt, că „biologia nu confirmă existența unui instinct al morții” și „agresivitatea este un instinct, însă sensul ei nu este distrugerea, ci conservarea speciilor, deci a vieții”[22].

Însă, în lumea proceselor complexe ale cogniților și ale inconștientului, agresivitatea se manifestă direct sau indirect, după cum am arătat pe larg în primul volum al abordării noastre, iar psihologii, indiferent de orientarea lor ideologico-științifică, au identificat prezența unei pulsiuni care urmărește distrugerea. Mai mult, negarea pulsiunii și a valenței sale distructive face abstracție nu doar de la realitatea psihologiei sociale și a morbidității de care *homo sapiens* nu pare să se mai sature, ci și de la psihanaliștii sau sociologii de marcă, pentru care Thanatos este mai mult decât un mit. Amintim aici pe Erich Fromm, cu unul dintre cele mai influente studii dedicate felului în care specia umană distruge și se autodistruge, intitulat, sugestiv, *The Anatomy of Human Destructivness*[23]. În sensul cercetării noastre, felul în care Ahab îi conduce pe ceilalți marinari, nu doar o simplă navă de vânătoare, spre moarte și spre un conflict, pe care întregul roman îl construiește ca pe unul pierdut încă de la început, reprezintă, doar într-o lumină strict creștină, un instinct de conservare a vieții. Altfel spus, pulsiunea morții poate fi respinsă doar într-un sistem cultural care face abstracție de realitățile lumii și ale psihologiei. În concluzie, este lesne de

[20] Ștefan Mariș, *Thanatos: câteva semnificații și ritualuri*, Baia Mare, Editura Ethnologica, 2015, p. 23.
[21] *Ibidem*, p. 42.
[22] *Ibidem*, p. 44.
[23] Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructivness*, New York, PICADOR, 1973.

menționat că *principiul repetiției* nu face nicăieri obiectul unei discuții în relația sa cu Thanatos!

În contextul celor prezentate mai sus, și în volumul de față ne propunem să urmărim cele două manifestări pulsionale prin prisma unor autori care au devenit, prin texte unice în câmpul extrem de vast al literaturii universale, repere și modele pentru generații întregi de creatori. Așadar, vom supune o parte a literaturii lui Kafka lentilei care urmărește cele două pulsiuni, Eros și Thanatos, dar și texte aparținând lui Huxley, Faulkner, Hemingway, Golding, Pynchon și Cărtărescu. Nu putem formula intenția de a trata operele într-o manieră exhaustivă, ci mai degrabă selectivă, care servește concret scopului nostru de a identifica două forme de manifestare a scriitorilor, prin intermediul pulsiunilor de care nu se pot despărți și care determină simboluri, arhetipuri și teme literare.

3. Kafka sau *literatura labirint*

Dacă în tot ce privește literatura lui Franz Kafka nu ar putea exista afirmații cu pretenția adevărului sau al demonstrațiilor definitive în privința sensului, în relație cu actul de a scrie ne putem aventura cu o oarecare încredere: Kafka scria pentru el. Principalul argument este rugămintea pe care scriitorul, pe patul de moarte, i-o adresează prietenului său, Max Brod, de a arde orice manuscris sau dovadă a încercărilor sale literare. Intuiția, cunoașterea și, poate, norocul au făcut ca Brod să nu respecte ultima dorință a scriitorului și să ofere, postum, opere a căror complexitate sau originalitate au marcat literatura.

După cum arată Béatrice Jongy, pentru scriitorul născut în Cehia scrisul a însemnat folosirea unor termeni concreți sau a unor obiecte derizorii ale cotidianului, totul pentru a exprima răul existențial, „le mal existentiel"[1]. Structura și tematica operei este, dincolo de îndoială, o formă a trăirii creatorului prin care a încercat să dea un sens propriilor conflicte și neliniști, după cum o arată majoritatea celor care au supus criticii creația lui Kafka: „Singurătatea, rătăcirea într-un labirint de sensuri, incomunicabilitatea prin limbaj, emanciparea stranie a obiectelor, existența lor de sine stătătoare și tirania exersată de ele..."[2]. Chiar și aceste câteva repere pot atrage pe oricine în capcana prejudecății că s-ar afla în fața unor texte simple și care nu provoacă cititorul de orice nivel. În fapt, lucrurile stau exact invers, pentru că orice creație a lui Kafka, de la povestiri, parabole sau romane, cere nu doar un travaliu hermeneutic constant, ci și un proces de introspecție care, mai degrabă, este provocat de limbaj, de simboluri și de scriitură. Câte puțin din orice parabolă se ascunde în textele de mai mare întindere, după cum cele scurte, cum ar fi *În fața legii*[3] ascund profunzimi pe care multe dintre creațiile genului epic, aparținând altor scriitori, încearcă să le

[1] Béatrice Jongy, *L'invention de soi. Rilke*, *Kafka*, *Pessoa*, Préface de Robert Bréchon, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011, p. 186.

[2] Mariana Șora, *Prefață*, în Franz Kafka, *Castelul*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Mariana Șora, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. VIII.

[3] Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, În românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 124-126.

încifreze în sute de pagini. Cu toate că opera sa nu a fost pusă în mod direct în relație cu un cinism, nu am fi primii care să surprindă că scriitorul se observă pe sine, folosind o lupă pentru detalii, prin care condamnă și expune sub formă simbolică, incapacitatea de a se sustrage instinctelor. Singur, Kafka, referindu-se la opera lui Picasso, spunea că „nu face decât să noteze diformitățile care n-au ajuns încă până la conștiința noastră"[4]. În acest sens, Roger Garaudy a dedicat un studiu întreg, unde Kafka este pus în aceeași linie cu Picasso – *Despre un realism nețărmuit*[5]. Nimic din ceea ce scrie Kafka nu poate intra sub incidența fantasticului exclusiv, prin profundul realism căruia scriitorul își supune opera. Combinația celor două curente face din literatura sa o manifestare la limita stării de veghe. Între vis și realitate par să trăiască toate personajele lui Kafka, într-o lume a cărei coerență trebuie întotdeauna căutată, ca parte fundamentală și obligatorie a existenței umane. Nepotrivirea, lipsa locului propice vieții, neacceptarea sau alteritatea devin mărci ale literaturii lui Kafka, iar asta nu face decât să întărească ipoteza inițială, că scriitorul a scris pentru el, în încercarea de a defula și de a da un sens propriilor sale trăiri, la marginea alienării sociale.

După cum unele situații din lumea la care ne place să ne raportăm, considerând-o ca fiind reală, independentă de opera literară, au fost numite *quijotești*, altele, poate mai potrivite pentru ultimele decenii, au primit comparația cu un anumit tip *kafka-esc* de a fi. Atât absurdul, cât și suprarealismul unor întâmplări, ce par la limită cu activitatea onirică, au determinat catalogări care, e adevărat, într-un sens superficial, reduc universul unei creații la cele mai importante repere ale sale. Eseul istoric, scris prin corespondență de Vladimir Tismăneanu și Mircea Mihăieș, despre realitățile social-istorice ale României aflate în tranziție, valorizează ideea de Kafka într-un cadru specific, ca într-o matriță în care opera se încadrează lesne, oricând. „Căsuța lui Kafka", citim în eseu, „ale cărei geamuri dau înspre o prăpastie, întruchipează această dualitate: partea din față e îmbietoare și calmă, ba chiar strălucitoare. Partea din spate, ca însăși istoria locului, e prăpăstioasă, întunecoasă și tenebroasă..."[6]. Forma și fondul tuturor temelor și simbolurilor

[4] Franz Kafka, *Apud*. Alain Montandon, *op. cit.*, p. 312-313.
[5] Roger Garaudy, *Despre un realism nețărmuit*. *Picasso*, *Saint-John Perse*, *Kafka*, În românește de Paul Dinopol, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
[6] Vladimir Tismăneanu, Mircea Mihăieș, *Vecinii lui Franz Kafka*, *romanul unei nevroze*, Ediție bilingvă, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 15.

folosite de scriitor sunt atât de diferite și îndepărtate încât frapează până și simpla intuiție a lor. Cercetători străini și români, deopotrivă, au văzut în literatura sa un continent plasat între vis și realitate, pentru a-l parafraza pe Al. Philippide. Și nu orice fel de vis, desigur, pentru că activitatea onirică poate căpăta multe și surprinzătoare forme: „Kafka evocă și descrie viața de toate zilele într-o lumină de vis rău"[7].

O scanare a principalelor parabole și romane arată o serie de teme sau simboluri care încadrează ceea ce psihanaliza a numit *pulsiune de moarte*. Conflictul fiului cu tatăl, alimentat de o biografie la fel de tulbure, pare să stea în centrul multora dintre paginile scriitorului. Personajele sau lumea descrisă de textele lui Kafka au parte de cel mai anxios scenariu în care animalele par personaje secundare sau chiar dubluri. Ceva de natură infantilă, dependentă în mare parte și mai puțin ludică, respiră ca o entitate ascunsă în toată opera, cu toate că nu toți exegeții operei au acceptat-o ca pe o manifestare a celui care nu a reușit să plece niciodată de acasă. În „trilogia singurătății", alcătuită din *Procesul, Castelul* și *America*, eroul are trăsături similare, în sensul că „este omul singur și care este astfel nu din cauza unui destin individual, ci din pricina unei soarte generale [...]. Omul lui Kafka este omul în general. Fiecare e singur în mijlocul celorlalți. Omenirea este suma singurătăților individuale"[8], după cum observa Al. Philippide. Mulțimile și numărul mare de oameni nu fac altceva la Kafka decât să accentueze sentimentul unei singurătăți absolute, maladive, a unei conștiințe inadaptate, supusă unui permanent control.

Labirintul simbolic, reprezentat de straturile textului scris de Kafka, are și un corespondent în interiorul universului imaginat sau proiectat de scriitor în text. Dacă animalele devin dubluri sau chiar înlocuiesc uneori protagoniștii, ca într-un schimb, ori un transfer de conștiință, *calea rătăcită*, fără destinație și posibilitatea găsirii ei, este adesea descrisă ca o entitate independentă al cărei scop este de a se sustrage celui care umblă pe ea. În *Castelul*, K. face eforturi neobișnuit de mari pentru a ajunge în inima satului, reprezentată de un castel la fel de neobișnuit. Pe strada principală a satului, K. merge în zadar în speranța că drumul îl va duce din ce în ce mai aproape doar pentru a observa că „de acolo cotea ca dinadins în altă direcție, și chiar dacă nu se îndepărta de castel,

[7] Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 232.
[8] *Ibidem*, p. 237.

[...] nici nu se mai apropia de el"[9]. Nimic din lumea satului guvernat de castel nu are corespondent în universul intim, subiectiv, al celui care a intrat ca arpentor, cu iluzia unei misiuni oficiale, într-un spațiu străin, cu reguli care îi rămân necunoscute. Cu toate că distanța până la castel nu atrage atenția asupra unei îndepărtări neobișnuite, K. resimte drumul într-un fel subiectiv: „...se vede că din pricina oboselii ezita s-o ia pe altă potecă decât pe drum, și era mirat de lungimea satului care nu se mai isprăvea, mereu căsuțe și geamuri cu flori de gheață, mereu zăpadă și nici țipenie de om. În cele din urmă se smulse străzii acesteia, care părea să-l țină strâns..."[10]. Este descrierea relației pe care K. o are cu castelul pe toată durata șederii sale în noua realitate cu care nu se poate sincroniza.

Labirintul lui Kafka este unic în privința reprezentării literare, cu rădăcini în societatea care se pregătește să predea controlul mașinilor și tehnicii, dar, mai ales, birocrației și oamenilor ei prinși în capcana unor sarcini sterile, deseori dezumanizante. Nu este o rătăcire într-un spațiu plan, de tipul celui descris de Schnitzler, Melville sau Dostoievski, între case și pe străzi întunecoase, ci într-un spațiu aproape unidimensional, ca o linie care doar promite existența altor dimensiuni, ascunse de uși. Labirintul lui Kafka este, de fapt, un hol, străjuit, ca paznici nemiloși și indiferenți, de uși identice. Căutarea, ca într-un coșmar, înseamnă rătăcirea în acest spațiu nesfârșit, unde K. doar crede „în ce punct al coridorului se afla ușa..."[11]. Același simbol, dar la dimensiuni cu mult mai mari și la o intensitate care face din text aproape un curent ca de gheață, se regăsește și în obiectul central al parabolei *În fața legii*. Omul de la țară care stă în fața ușii legii cere voie să intre de la păzitor, doar pentru a fi avertizat asupra importanței cererii sale. Ușa legii este întotdeauna deschisă, iar „la intrarea în fiecare sală stau, însă, alți păzitori, unul mai puternic decât altul"[12], ceea ce nu reprezintă o interdicție de nici un fel. Omul o percepe însă ca pe o piedică, care îl face să-și piardă întreaga viață, așteptând și încercând pasiv să înțeleagă sensul legii în fața căreia stă. Finalul, zdrobitor, îi dezvăluie omului, suspendat în timp de propriile hotărâri, inutilitatea propriei vieți, petrecute în

[9] Franz Kafka, *Castelul*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Mariana Șora, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 13.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*, p. 332.
[12] Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, p. 124.

așteptarea unei permisiuni: „«Pe aici nu putea obține să intre nimeni altul, întrucât intrarea asta ți-era hărăzită doar ție. Acum mă duc s-o închid»"[13].

O contribuție la structura neobișnuită a labirintului lui Kafka aduce și cercetătoarea de origine germană, Anne Fuchs, observând combinația preciziei gramaticale care mimează detaliile complexe ale arhitecturii cu sentimentul de confuzie al eroilor, formându-se astfel imaginea unui labirint caracterizat de o ambivalență fundamentală: „from a bird's-eye-view it is a magnificent design, from the perspective of the maze-walker it is a «space of anxiety»„[14]. Plină de semnificație este și folosirea unui arpentor pentru a stabili sau trasa linii precise, de măsurare, într-un spațiu străin de orice noțiune adaptabilă acțiunii cadastrale. În *Castelul*, misiunea bărbatului care este chemat pentru un angajament se dovedește pe cât de inutilă, pe atât de imposibil de întreprins. Drumul întortocheat și încurcătura permanentă a literaturii lui Kafka nu face decât să reia și să proiecteze, de fapt, însăși viața scriitorului. Ca urmare, vom observa că, mai ales, Radu Enescu înțelege bine spectrul criptat al operei când vede în ea „o fațadă de care ne izbim numaidecât și un tâlc ascuns pe care trebuie să-l descifrăm în spatele planului de suprafață"[15].

Realismul la Kafka redă câteva dintre reperele fundamentale ale unei lumi care ajunge la nivelul conștiinței doar în urma unor procese intense de ardere, de descompunere sau de anatomie. Nici una dintre trăsăturile lumii în care trăiește scriitorul nu este idealizată, ci filtrată de sensibilitatea artistică pe care, spun cei mai mulți biografi, ar fi moștenit-o din partea mamei sale. Kafka a scris pentru el, pentru că ultima care se întoarce împotriva fiului în mai toate operele sale este mama, în timp ce tatăl devine sinonim cu un aparat de pedeapsă sau chiar de condamnare la moarte. În spatele textelor sale se ascund detalii biografice, metamorfozate și reduse uneori la o esență care face dintr-o trăire, senzație sau situație, ceva de nerecunoscut. Rătăcirea scriitorului devine rătăcirea tuturor celor care nu-și mai găsesc loc nicăieri în lume, nici măcar în propria

[13] *Ibidem*, p. 126.
[14] Anne Fuchs, *A psychoanalytical reading of The Man who Disappeared*, în *The Cambridge Companion to Kafka*, Edited by Julian Preece, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 25-41.
[15] Radu Enescu, *Franz Kafka*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 77.

casă, cu atât mai puțin în cea a părinților. Îndepărtarea de viață și de ceea ce Erich Fromm analiza ca fiind viață centrată pe *A avea sau a fi?*[16] mai cere doar conștientizare pentru a se transforma într-un verdict în care doar moartea mai poate aduce o formă de eliberare. În acest sens, Gregor Samsa din *Metamorfoza* este, fără îndoială, cel mai bun exemplu.

Roger Garaudy, fără să facă analogie cu *Dublul* dostoievskian, care se potrivește exemplar în privința metaforelor și a trăirii protagoniștilor, vedea în trezirea tânărului și în gândurile sale un proces cu sens unic, de transformare sau de privire într-o oglindă care, în momentul proiectării imaginii, încătușează pentru totdeauna individul într-o nouă dimensiune. „A fost de ajuns ca băiatul acela, până atunci cramponat de lumea alienării animalice a lui *a avea* să devină o clipă conștient de propria sa *ființă*, ca să se simtă străin de el însuși", scrie Garaudy, iar „simplul fapt de a fi devenit conștient de minciuna fundamentală a existenței sale, care nu înfățișa decât aparențele iluzorii ale unei existențe omenești, aduce după sine nu numai desființarea oricăror relații sociale, dar îl transformă literalmente într-o ființă respingătoare..."[17]. Tema căutării, din *Procesul, America* și *Castelul* se metamorfozează în sine în majoritatea povestirilor sau parabolelor scriitorului, după cum *cărarea rătăcită*, ca arhetip, are forme diferite de manifestare. Prin urmare, pe bună dreptate, Garaudy susținea că în opera lui Kafka „obstacolele pe drum sunt labirinturile istovitoare ale orașului foarte populat, cu mașinile și cu birocrația sa, cu anonimatul ierarhiilor sale în care se diluează și se șterge orice răspundere."[18]

Nu suntem primii care discută despre universul kafkian în comparație cu cel dostoievskian, fiind cunoscută în primul rând atracția pe care scriitorul născut în Cehia o resimțea față de literatura rusă și în special față de cea a lui F. M. Dostoievski. Radu Enescu semnalează într-un exemplu concret, extras din biografia lui Kafka, dimensiunile impactului pe care Dostoievski pare să-l fi avut asupra scriitorului, subliniind nu doar entuziasmul lecturii, ci și un episod în care „părându-i-se că un trecător intrat într-o cafenea seamănă cu prozatorul rus, Kafka este cuprins de o stranie neliniște, vecină cu leșinul"[19].

[16] Erich Fromm, *A avea sau a fi?*, Traducere din engleză de Octavian Cocoș, București, Editura Trei, 2013.
[17] Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 178.
[18] *Ibidem*, p. 180.
[19] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 16.

Metamorfoza propune, după cum am mai spus, o temă similară celei înscrise de Dostoievski în romanul său «petersburghez», *Dublul*, doar că tratată în alt registru simbolic. Scindarea eului și apariția unui dublu care încearcă să ia locul protagonistului, denaturându-i toate relațiile sociale, are ecou în lumea kafkiană în transformarea unui tânăr în gândac, ceea ce nu face decât să adâncească o prăpastie existentă deja între sine și lumea din jur, inclusiv cea a cercului intim, familial. Cronologic, Dostoievski descrie în debutul romanului momentul în care Iakov Petrovici Goliadkin se trezește, „dintr-un somn adânc", stă nemișcat în așternut, „ca omul care nu e sigur dacă este treaz sau mai doarme încă"[20], observând pe rând pereții camerei modeste și apoi toate celelalte detalii, de la obiecte la cromatică. Ziua cenușie și mohorâtă, care împreună cu detaliile camerei construiesc cel mai intim nivel al vieții protagonistului, este aproape în mod reflex respinsă, pentru că „domnul Goliadkin închise iar ochii, strângând convulsiv pleoapele, regretând oarecum ultimul vis și dorind vag reîntoarcerea lui"[21]. *Metamorfoza* lui Kafka debutează cu aproape aceleași sugestii, în care Gregor Samsa „într-o bună dimineață [...] se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate"[22]. Întins pe spate și observându-și detaliile prea puțin umane ale noului corp se îndoiește imediat de realitate: „«Ce s-a întâmplat cu mine?» îi trecu prin gând. Nu era vis. În jur se afla camera lui liniștită"[23], cu toate detaliile ei. Întocmai ca la Dostoievski, privirea lui Gregor Samsa se orientează spre spațiul din afara camerei, doar pentru a observa „vremea mohorâtă de afară", potrivită mai degrabă continuării somnului: „«Ce-ar fi, dacă aș mai trage un pui de somn și aș uita de toate smintelile astea»..."[24].

Diferența care desparte și cele două albii narative, pe cursuri simbolice și metaforice diferite, constă în deșteptarea la noua sa stare, de gândac, a lui Gregor Samsa, pe când Goliadkin sare în fața unei oglinzi pentru a rămâne „foarte mulțumit de imaginea"[25] reflectată. Axarea celor doi protagoniști pe principiul descris de Fromm, concentrat în jurul nevoii și dreptului de *a avea*, îi dezumanizează sau alienează pe oameni, în cazul lui

[20] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 155.
[21] *Ibidem*, p. 155-156.
[22] Franz Kafka, *Verdictul și alte povestiri*, p. 24.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 25.
[25] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, p. 156.

Kafka prin metamorfoza într-un gândac, iar în privința textului dostoievskian printr-un proces de scindare, dedublare. Ambele psihologii ale protagoniștilor evocă stări de neliniște și, mai ales, de neîmplinire în privința meseriilor practicate. Despre viața intimă nici nu se fac mai mult decât aluzii care au ca scop să întărească singurătatea deplină a celor doi bărbați. Cu toate că se străduiește să impună o imagine de succes, în conformitate cu rigorile sociale înalte, Goliadkin arată prin însăși strădania sa că nu este ceea ce își dorește. Superficialitatea tuturor contactelor cu ceilalți, inclusiv cu servitorul său, Petrușka, ascunde o fire introvertită, inadaptată și captivă în procese interioare care nu fac decât să-l îndrepte spre procesul dedublării. Următorul lucru la care se gândește protagonistul dostoievskian, după ce se privește într-o oglindă, este serviciul și, mai ales, roadele lui cele mai directe – banii. Plasat în deschiderea romanului, fragmentul căutării, privirii, atingerii și *interacțiunii vii* cu banii arată că domnul Goliadkin a făcut o alegere care, prin excludere, a pus principiul proprietății private în locul celui existențial.

Psihanaliza clasică ar vedea în scena cu evidente trăsături erotice o manifestare a pulsiunii morții, și asta pentru că viața și susținerea ei, alături de o femeie sau în cadrul unui grup uman, este pusă în fața unei atitudini sterile, de blocare și de închidere a tuturor căilor de comunicare cu lumea. Eroul lui Dostoievski se asigură, mai întâi, că servitorul său nu este în camera cealaltă pentru a-l surprinde, pipăie fundul unui sertar și scoate un portofel verde, uzat: „...îl deschise încetișor, și, căscând cu grijă despărțitura cea mai adâncă, privi încântat conținutul. Se pare că și teancul de bancnote [...] îl privi, la rândul său, cu o încuviințare complice”[26]. Climaxul acestui ritual de care bărbatul pare să fie dependent, zilnic, este atins în momentul contactului direct cu banii, pentru că „...scoase mângâietorul teanc de bancnote și, pentru a suta oară în ultimele două zile numai, se aplecă să numere banii, pipăind de câte două-trei ori fiecare foiță...”[27]. Drama omului care vrea să fie altceva decât este devine repede vizibilă, pentru că domnul Goliadkin închiriază un cupeu, gest rezervat doar oamenilor din înalta societate, coboară ambele geamuri „cu toate că vremea era închisă și umedă”[28] pentru a putea vedea și să fie văzut de toți cei aflați pe bulevard la momentul trecerii sale. Frustrarea

[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*, p. 159.

unei vieți orientate exclusiv spre aparență și posesiune se construiește magistral într-o psihologie a cărei prospețime și intuiție s-a dovedit imună în fața timpului.

În manieră similară, dar cu alte mijloace de a evoca o existență centrată pe *a avea*, îl surprinde și Kafka pe Gregor Samsa care, în ciuda conștiinței din ce în ce mai treze și a acceptării unei metamorfoze sinistre, alunecă cu gândul la meseria sa: „«Of, Doamne, gândi el, ce meserie obositoare mi-am ales și eu! Zi de zi pe drumuri [...]; mesele neregulate și proaste, relațiile cu oamenii, care se schimbă mereu, nu durează și nu pot deveni niciodată mai intime»..."[29]. Blocat și nevoit să-și susțină financiar toată familia, Gregor muncește și devine preocupat, în mod exclusiv, de serviciu și de bani, ceea ce, în universul kafkian, reprezintă însăși eșecul vieții. Erich Fromm, cu experiența sociologului și a psihanalistului, obișnuit cu procesele mai puțin vizibile din spatele acțiunilor, a văzut că „normele prin care funcționează societatea modelează și ele caracterul membrilor săi..."[30] și alimentează dorința de a dobândi și menține sau spori, atât pentru nevoi concrete, cât și pentru rațiuni ce țin de vanitate, deci, supuse lui Thanatos, prin gândirea de tip stereotip: „aceia care dețin proprietăți sunt admirați și invidiați, fiind considerați ființe superioare"[31]. O asemenea iluzie pare să motiveze și bărbații din cele două texte amintite, dedicați acumulării și construirii unor scenarii de viață false, străini de existența empatică și asumată.

Cumva, din perspectiva psihologică a cadrului de acțiune specific celor două pulsiuni, doar bărbații par să fie cei mai potriviți candidați la asemenea roluri, exemplare în privința comportamentului de tip thanatic. Erich Fromm vede în compulsia căutării posesiunilor un instinct despre care nu discută din nefericire în relație cu aspectul său în lumea animală, dar pe care îl atribuie cu precădere bărbaților, motiv pentru care ar fi și destul de complicat să găsim o figură feminină, autentică în construcția psihologică, în literatura universală, supusă lui Thanatos prin viața dedicată principiului *a avea*. Sociologul vede un nivel de satisfacție variabil în funcție de natura lucrurilor posedate și afirmă că, istoric, una dintre cele mai mari satisfacții pentru om trebuie să fi fost sentimentul de a poseda ființe vii. În societatea patriarhală, așadar, omenirea a construit un cerc

[29] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 25-26.
[30] Erich Fromm, *A avea sau a fi?*, p. 94.
[31] *Ibidem*.

vicios, pentru că „și cel mai mizer dintre bărbații clasei sărace poate fi proprietar – în relația cu soția, cu copiii, cu animalele sale, peste care se simte stăpân absolut”[32]. Literatura universală, cu peste 150 de ani înainte, prin Balzac, în *Pielea de sagri*, ne oferă o mostră de intuiție strălucită, în care proprietatea privată este asociată cu slăbiciunea și neîncrederea: „– Cel dintâi care a născocit gardurile, trebuie să fi fost fără îndoială un om slab, căci societatea nu folosește decât oamenilor plăpânzi”[33].

Drama celor mai multe dintre personajele lui Kafka stă, prin urmare, nu doar într-o alienare în relația cu ceilalți, ci și cu sine, o formă de rătăcire interioară care blochează orice ieșire sau asumare a vieții. Lumea construită de scriitor a fost considerată și „o mașină socială, diabolică în funcționarea ei ireproșabilă, unde nu ar mai fi loc pentru o libertate reală”[34]. Desigur că, în *Colonia penitenciară*, la modul direct și, încifrat în *Castelul*, funcționează mecanismul construit de oameni care, la un moment dat, pare să-i fi înlocuit sau îndepărtat în privința alegerilor și a libertății lor. Kafka ar deveni astfel poate cel mai subtil și timpuriu ambasador al riscului pe care omenirea îl joacă în fața Inteligenței Artificiale, dar și o influență importantă pentru o parte a literaturii lui Ken Kesey, unde *mașinăria* devine un adevărat simbol al opresiunii.

Inaccesibilitatea *Castelului*, în care K. își dorește să intre aproape cu orice preț, are corespondent în așteptarea zadarnică a omului *în fața legii*. Dorința lor de a intra într-un spațiu care proiectează spre lume valențele superiorității, rezervate doar pentru *cei aleși*, poate deveni sub lentila psihanalizei, în sine, o manifestare a pulsiunii morții, atât prin blocarea într-un comportament de repetiție care duce la moartea individului pe toate planurile, intim și social, dar și printr-o dorință inconștientă de a reveni în matricea maternă, aproape, dar inaccesibilă în realitate. În acest sens, și Radu Enescu afirmă că, aproape ca o entitate, *Castelul* „are întotdeauna un avans de un pas față de agrimensor”[35], cei doi protagoniști, K. și turnul, centru al satului, reprezentând dimensiuni diferite și, deci, incompatibile, pentru că „într-un asemenea spațiu infinit, orice pas devine iluzoriu. Dacă acel Castel se află undeva și nicăieri, nu putem să-l ajungem prin

[32] *Ibidem*, p. 95.
[33] Honoré de Balzac, *Opere*, Volumul I, În românește de Pericle Martinescu și Petre Solomon, Studiu introductiv de Theodosia Ioachimescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 366.
[34] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 115.
[35] *Ibidem*, p. 147.

cumularea unor pași finiți"[36]. Altfel spus, *Castelul* se manifestă și proiectează asupra lumii aceeași senzație și iluzie specifică unui curcubeu, ca simbol al legământului, dar și al transformării celor care trec pe sub el. Prezent, vizibil, el nu poate fi atins sau ajuns niciodată pentru că nu are o prezență fizică, în dimensiunile lumii pe care K. o măsoară și o încadrează în parametrii preciși. Radu Enescu vede aceeași dramă a spațiilor incompatibile și în *Procesul*, unde spațiul perceput de Joseph K. devine labirintic: „ca extensiune, spațiul *se dilată*, dar ca *structură* intimă se *complică*."[37]

Atât holul, ca manifestare directă a labirintului, cât și starea de căutare, dorința de accesare a unei finalități, căutarea unei încheieri sau soluții, devin mărci ale literaturii lui Kafka, amprente onirice și, mai ales, de coșmar, după cum afirmă și Enescu. Exemplar este efortul lui K. de a se apropia de centrul satului, obosit, împotmolit, fără vreo rațiune concretă sau care să justifice starea resimțită – „e ca și cum ai avea un coșmar în care ai vrea să zbori, dar picioarele paralizate sunt grele ca plumbul"[38]. K. nu reușește să intre, nici să se apropie în modul pe care și-l dorește, intim, dar, la fel de important, are totuși revelația, de la distanța pe care nu o poate parcurge sub nici o formă, naturii *Castelului*. Am afirmat că dorința de a intra în spații a căror semnificație nu este pe deplin înțeleasă de eroi și insuficient detaliată de scriitor, ca parte a *mitului personal*, inconștient, discutat de Charles Mauron, sugerează atracția matricei materne, după cum apa sau pământul devin și spații ale protecției și ale morții, în *Moby Dick* sau în *Germinal*. Universul kafkian poartă amprenta clară a unei copilării perpetue, în care imaginea impunătoare, punitivă și restrictivă a tatălui, domină netulburată spațiul. Ne vom referi în următorul subcapitol, pe scurt, la câteva dintre cele mai importante detalii ale climatului afectiv în care Kafka a trăit, ca într-un conflict permanent generat de dorințele tatălui și cele personale. Fără îndoială, când am afirmat că scriitorul a scris în primul rând pentru el, am avut în vedere și dimensiunea cathartică a defulării prin actul scrierii. Așadar, K., în *Castelul*, pe măsură ce percepe mai clar spațiul nou în care a intrat, proiectează imagini ale copilăriei peste imaginea străină, dar totuși în mod bizar similară: „compara în gând turnul bisericii de

[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*, p. 148.

acasă cu turnul acela de pe munte"[39]. Dacă primul, familiar, se înalța sigur pe el spre cer, ca o săgeată din ce în ce mai subțire, noul turn, centru a ceea ce este castelul în lumea satului în care a intrat, pare mai mult „foișorul unei case de locuit [...], era o rotondă uniformă, în parte ascunsă privirii de iedera ocrotitoare [...] și se termina într-un fel de terasă al cărei parapet crenelat, cu spărturi și iregularități, desenat parcă de o mână tremurătoare sau neglijentă de copil, se profila colțuros..."[40].

Să fie vreo relație între neobositul conflict cu imaginea paternă, abuzivă prin încercarea de a controla viața scriitorului și felul în care turnul, falic, domină ambele peisaje, rememorate și actuale ale vieții lui K.? Psihanaliza freudiană ar răspunde afirmativ fără să mai stea pe gânduri, cu atât mai mult cu cât opera lui Kafka are toate datele specifice textului inspirat din activitatea onirică, unde, tot psihanaliza, a demonstrat că simbolurile falice există și joacă un rol firesc în economia unui psihic echilibrat, după cum cele feminine au rolul lor. K. este atras instinctiv de amintirea casei și a turnului care pare să nu lipsească din nici o dimensiune a vieții sale, iar ceea ce este numit castel se arată mai degrabă ca o decepție – „În fond nu era decât un biet târg destul de sărăcăcios, compus din case sătești..."[41].

Ceea ce în accepțiune psihanalitică pozează oricând într-un simbol al Erosului, prin excelență susținător al vieții și regenerării, la Kafka are, prin proiectarea biograficului în planul simbolic, un rol invers, thanatic, de dominare seacă, lipsită de rațiune și care infantilizează prin superioritatea dezarmantă.

3.1. *Castelul și alte povestiri* – biografia unui conflict cognitiv

La fel ca în cazul lui Herman Melville, opera lui Kafka a rămas pe toată durata vieții sale aproape necunoscută și, în mod cert, complet neapreciată la valoarea ei. Mai mult, credem că se poate discuta și despre o serie de evenimente, la nivel global, prin a căror asumare, mentalul colectiv să permită metaforelor și parabolelor scriitorului născut în Cehia să pătrundă într-o zonă de înțelegere, chiar și parțială. Radu Enescu discută despre o serie

[39] Franz Kafka, *Castelul*, p. 10.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ibidem*.

de trăsături ale bărbaților din familia în care tânărul Franz, născut la Praga, în anul 1883, avea să crească. Cu un tată comerciant, înstărit, și cu un bunic măcelar, descris ca având o forță fizică ieșită din comun, cele două figuri masculine se remarcă în viața de familie prin „combativitate, simț robust al realității și forță corporală"[42]. Ca urmare, este lesne de remarcat că tânărul Kafka nu a avut mai nimic din trăsăturile celor doi bărbați, nici la nivel fizic, nici comportamental, psihologic. Mai degrabă, a preluat din ceea ce criticul român numea „virtuțile liniei materne: contemplativ, interiorizat, taciturn..."[43].

Sub influența directă a tatălui, Kafka renunță la dorința și pasiunea sa de a studia o disciplină care să-i alimenteze în mod util înclinarea pentru scris și alege facultatea de drept, care îi imprimă pentru restul vieții un curs caracterizat în principal de frustrarea practicării unei meserii în absența totală a plăcerii și convingerii scopului ei. Felul aproape dureros cu care își practică Kafka meseria, vizibil până la urmă și din paginile de *Jurnal*, are o influență și asupra scrisului pe care îl practică sub exercițiul celor mai mari eforturi interioare.

Neîncrederea în propriile idei și în sine, cultivată de mic, la modul general, îl face pe Kafka, mai târziu, să poarte lupte interioare cu mai toate convingerile și instinctele sale. Astfel, scrisul, somnul, boala, foamea, dezordinea sau gălăgia, împărțirea spațiului de locuit cu membrii familiei, au favorizat apariția unor conflicte pe care scriitorul a trebuit să și le asume *volens nolens*. Intenția de a lucra, de a scrie, este urmată aproape în mod reflex de umbra abandonului, pe care o descrie ca pe „o intenție aproape vădită [...] să-mi trag somnul peste cap, ca o pătură [...]. Ieri eram capabil de orice, dar mă rețineau acele puteri de care simpla mea existență nu se poate lipsi și care se irosesc aici"[44]. Sunt nenumărate rândurile în care scriitorul vorbește despre informațiile și instinctele sale, complet opuse profesiei pe care este nevoit s-o practice.

Blocajul resimțit aproape de fiecare dată în contextul lucrului, mai ales la scris, se manifestă ca un simptom în viața scriitorului ceh. Planul sau ideea cristalizată clar și gata de proiectat pe hârtie se risipește în momentul în care trebuie să se materializeze: „...când mă așez la masa de scris și încerc să

[42] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 7.
[43] *Ibidem*, p. 8.
[44] Franz Kafka, *Jurnal*, Traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura RAO International Publishing Company, 2006, p. 147.

aștern pe hârtie [...] totul mi se pare searbăd, anapoda, rigid, plin de sfială și stânjenitor pentru toți cei din jurul meu, dar, în primul rând, incomplet..."[45]. În altă parte, de pildă, scriitorul notează în *Jurnal* următoarele: „Chiar dacă fac abstracție de toate celelalte obstacole (starea fizică, părinții, caracterul), o scuză foarte bună pentru faptul că nu mă mărginesc, cu toate acestea, doar la literatură o constituie, în ceea ce mă privește, delimitarea următorului aspect: nu pot îndrăzni să fac nimic pentru mine, câtă vreme nu am realizat nici un lucru mai important, de care să fiu deplin mulțumit"[46].

Notele de jurnal constituie o lectură obligatorie pentru înțelegerea dimensiunii în care a trăit și a creat Kafka. O constantă a biografiei sale, dar și a operei, este neobositul conflict cu tatăl său. Redăm doar un singur exemplu, scris în 1911, când autorul avea 28 de ani: „La prânz, tata mi-a reproșat că nu mă ocup de fabrică [...]. Tata a continuat cu sfada; eu stăteam la fereastră, în picioare, și tăceam"[47].

Introversiunea și distanțarea scriitorului de propria familie se datorează și unei stări de alienare în care nu mai găsește nici o zonă comună, exceptând spațiul fizic, cu cei din preajma sa. Forțat totuși să trăiască alături de oamenii cu care găsește din greu un limbaj comun, scriitorul îi privește pe cei din spațiul intim ca pe niște străini, chiar și prin neputința lor de a vedea în tânărul Franz un artist cu cele mai alese însușiri. Rigoarea intransigentă în privința ideilor și a scrisului său este aplicată nemilos și celor din jur, mai cu seamă tatălui și poveștilor sale pe care le ascultă cu un profund sentiment de neplăcere. Viața grea de comerciant, în frig, pe drumuri, este redată în mod repetitiv copiilor. „Nimeni nu tăgăduiește că el a avut ani de-a rândul răni deschise la picioare", scrie Kafka în jurnal, în data de 26. XII. [1911], și continuă aspru și rațional notând că „aceste fapte reale nu ne îngăduie câtuși de puțin să tragem concluzia că eu am fost mai fericit decât el, că el se poate mândri cu rănile de la picioare, că poate presupune și susține, din capul locului că eu nu sunt în stare să-i apreciez suferințele [...]. Este însă un chin să-l aud mereu cum spune toate acestea pe un ton lăudăros și dojenitor"[48].

[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*, p. 171.
[47] *Ibidem*, p. 176.
[48] *Ibidem*, p. 196.

Sunt nenumărate exemplele din jurnal în care imaginea tatălui este asociată cu o formă de conflict, mai ales prin reproșurile unui tată care se arată complet indiferent în fața aptitudinilor și alegerilor fiului. Mai mult, educația primită nu-i permite tânărului Franz să se îndepărteze în mod aproape salvator de restricțiile familiei, iar asta, dintr-o perspectivă cinică, a fost spre norocul literaturii universale.

O viață armonioasă, cu o familie în care conflictul nu ar fi pus niciodată idealurile tânărului în opoziție cu dezideratele tatălui l-ar fi suprimat pe scriitor sau, la fel de nociv, n-ar fi permis acumularea unor frustrări care să ceară o eliberare prin metafore și simboluri atât de complexe. Este o ipoteză pe care am formulat-o în primul volum al cercetării noastre, atât cu referire la operele lui Cervantes, cât și ale lui Melville sau Dostoievski. „Chinul pe care mi-l provoacă fabrica..."[49], notează Kafka în jurnal, pentru a lega suferința unei realități în care este forțat să trăiască de imago-ul patern: „...nu mă constrânge nimeni; doar tata, cu reproșurile lui..."[50].

Distanța care îl separă pe scriitor de tată este una care pare, cel puțin din jurnal, de neacoperit. Porțile de comunicare nu există, iar cei doi sunt forțați să trăiască în același apartament, ca doi străini care se tolerează doar prin tradiția care cere înțelegere între rude sau purtătorii acelorași gene. Izbucnirea iminentă a conflictului și sacrificarea pe care o resimte fiul, Kafka, devin cele mai profunde și mai tăioase pagini din literatura universală. Gândindu-ne la relația tată – fiu, am fi tentați poate să încercăm identificarea unui corespondent în literatura română. O asemenea dilemă, pentru că vorbim despre o dilemă, nu poate aduce decât cele mai neplăcute dezavantaje literaturii noastre, în cea mai mare parte a ei.

Târziu abia, prin Mircea Cărtărescu, una dintre temele literaturii, de inspirație psihologică sau, mai degrabă, psihanalitică, începe să se arate în complexitatea ei și cu toate subtilitățile comportamentale. *Tatăl*, transformat în simbol, face obiectul multor pagini de literatură universală în condițiile în care infamul *complex Oedip* a stârnit și stârnește încă revoltă și rezistență. În bună parte, pentru că Mircea Cărtărescu și-a mărturisit fără rezerve atracția pentru literatura lui Kafka, de unde a preluat, fără îndoială, un tipar de raportare la instanța

[49] *Ibidem*, p. 198.
[50] *Ibidem*.

paternă. Pentru scriitorul român, *Jurnalul* lui Kafka rămâne una dintre cele mai palpitante și *roditoare* lecturi din întregul spectru artistic. În privința romanelor citite, în timpul perioadelor de creație, cu repetiție și alternate cu Pynchon, face o serie de aprecieri care arată o înțelegere intimă a dimensiunii creației kafkiene. *Castelul* devine, astfel, o demonstrație complicată, dificil de înțeles, a însăși celor mai importante conflicte resimțite de scriitor, pentru că „...între 35 de ani și finalul vieții Kafka a devenit un monstru, a depășit limitele comprehensibilității și a plutit literalmente între lumea de aici și o hiperlume ametitoare"[51]. Iar în al doilea volum al *Jurnalului*, Mircea Cărtărescu vede în textul lui Kafka „labirinturi subterane"[52] sau „cum visele lui bălăcite, de insomniac, trec în text deodată, prin sublimare, fără vreo stare intermediară, dar și fără similitudini"[53].

În nici o altă operă din registrul kafkian, conflictul cu tatăl nu este atât de real, palpabil, asemeni un studiu de caz, ca în *Verdictul* sau *Metamorfoza*. Înapoi, la *Jurnalul* lui Kafka, în cele câteva rânduri, scrise la data de 27. V. 1914, devine dureros de clară stranietatea care stă între cei doi bărbați, tată și fiu, „forțați" să locuiască în același loc. Pus în situația de a rămâne acasă, doar cu tatăl său, gândurile celui care va deveni după moarte unul dintre cei mai influenți scriitori ai lumii, se așternpe hârtie cu angoasă, într-o succesiune care nu poate scăpa sau trece neobservată viziunii psihanalitice: „seara voi fi singur cu tata. Cred că o să urce încoace. Oare trebuie să joc cărți cu el? (Felul în care îl fac pe «K mare» mi se pare oribil, aproape mă scârbește, dar îl scriu în continuare tot așa; trebuie să fie ceva foarte caracteristic în ceea ce mă privește)"[54].

Prin urmare, nu doar aproape o frică reală îl animă pe Kafka la gândul că rămâne fără alte persoane în casă, punți între el și tatăl său, intermediari ai relației, ci și o trăire pe care o descrie în termeni ca *oribil* și *scârbit*, în privința literei mari *K*, majusculă care formează începutul numelui său, metaforă deloc subtilă a prezenței tatălui, de a cărui influență și presiune nu se poate îndepărta.

Diferența dintre sistemul de valori al tatălui și cel propriu este vizibilă, așa cum am mai afirmat, în *Verdictul*, operă

[51] Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007, p. 206.
[52] *Idem*, *Jurnal II*, p. 20.
[53] *Ibidem*, p. 313.
[54] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 300.

publicată pentru prima dată în 1913. Cel mai citat fragment din *Jurnal*, cu referire la mica povestire criptică, este cel notat de scriitor la data de 23 septembrie 1912, imediat după ce termină de scris: „Am scris pe nerăsuflate această povestire, *Verdictul*, în noaptea de 22 spre 23, de la zece seara la șase dimineața. De atâta stat pe scaun, de-abia mi-am mai putut scoate de sub masa de scris picioarele înțepenite. Efortul teribil și bucuria stârnită de felul în care povestirea mi s-a desfășurat înaintea ochilor, ca și cum aș fi înaintat într-o apă. De multe ori în noaptea asta am simțit că-mi duc în spate propria-mi greutate"[55]. Textul apare dintr-un travaliu scurt de creație, după ce a existat într-o formă incipientă, neregulată, în rezervorul uriaș al trăirilor scriitorului. Suferința resimțită la final, alături de efortul depus, dar și de o anumită stare de eliberare îl conduc pe Kafka spre concluzia intuitivă despre sursa profundă a poveștii.

După modelul dostoievskian, propus și în debutul *Metamorfozei*, Georg Bendemann, tânăr negustor, întâmpină o nouă zi de duminică, de această dată, „a celei mai frumoase primăveri"[56]. Planul zilei este să termine și să expedieze o scrisoare unui prieten aflat în Rusia, iar rememorarea destinului care l-a dus pe prieten atât de departe reprezintă doar un prilej pentru o introspecție subiectivă, oglindă foarte clară a trăirilor scriitorului. Georg este descris dimineața, cugetând „la faptul că prietenul acesta, nemulțumit de felul cum îi mergea acasă, fugise pur și simplu în Rusia cu ani în urmă"[57]. Dificultățile întâmpinate în străinătate îl încurajează într-un fel, în ciuda unei revelații, care trece ca un amănunt banal, că „tatăl său îl împiedicase de la o adevărată activitate proprie, prin faptul că nu voia să admită decât doar concepțiile sale personale..."[58]. Logodit cu o fată foarte bine plasată social, imagine aproape obsedantă și în unele dintre paginile literaturii dostoievskiene, Georg coboară în camera tatălui său, într-o scenă care descrie în sine un labirint ca o coborâre într-o dimensiune tenebroasă. Diferența dintre bărbați este accentuată prin detalii legate, în principal, de lumină.

De pildă, „Georg se miră de cât de întunecoasă era camera chiar și în această dimineață însorită"[59]. Dimensiunile la care tânărul îl percepe pe tată par să evoce mai degrabă un

[55] *Ibidem*, p. 277.
[56] *Idem*, *Verdictul și alte povestiri*, p. 5.
[57] *Ibidem*.
[58] *Ibidem*, p. 8.
[59] *Ibidem*, p. 12.

imaginar infantil, pentru care părinții au proporții neobișnuit de mari și la care se adaugă, în timp, de multe ori procese de hiperbolizare.

Efectul sau viziunea este preluată cu succes de Mircea Cărtărescu și folosită în mod repetat în trilogia *Orbitor*, unde imaginea diabolică a tatălui este înlocuită cu cea salvatoare a mamei: „Am țintuit-o cu pistolul [...]. Era enormă. Mă durea gâtul, uitându-mă-n sus spre fața ei, proiectată undeva pe tavan"[60], își amintește naratorul sondând în amintirile copilăriei sale pline de magic.

Georg îl observă pe tatăl său ieșindu-i în întâmpinare, într-o serie de detalii care ar evoca astăzi un super erou cel puțin neobișnuit: „halatul său gros se deschidea în timpul mersului, poalele fluturau în jur. «Taică-meu încă mai este un adevărat uriaș», își zise Georg..."[61]. Dimensiunile părinților, ca zei, după cum o afirmă psihanaliștii sau, așa cum preia metafora și Cărtărescu, se modifică pe măsură ce copiii se maturizează și încep să capete forme variabile ale independenței. În realitatea literaturii lui Kafka și, la fel de acut, în biografia sa, maturizarea ca independență, despărțire de spectrul patriarhatului întârzie spre nesfârșit, până în punctul în care chinul conviețuirii devine o dependență nocivă.

Miza întregii povestiri poate sta, atât în finalul plin de dramatism, ca o rupere a lanțului logic de evenimente, cât și în faptul că tatăl lui Georg respinge pur și simplu, în primă fază, posibilitatea ca un prieten în Rusia să existe cu adevărat, pentru ca mai târziu să revină asupra deciziei sale și să susțină că îl cunoaște chiar foarte bine pe prietenul fiului său. În primul rând trebuie să remarcăm că prietenul căruia îi scrie nu are nume și, în general, pare o prezență care incită cititorul prin cele câteva detalii lăsate ca indicii de scriitor în text. Plecat în Rusia pentru o afacere care se arăta promițătoare, doar pentru a stagna, „trudea fără folos printre străini, barba exotică neizbutind să-i acopere chipul [...] a cărui piele gălbejită părea să trădeze o boală în plină evoluție"[62]. Un conflict interior sub forma unei dileme se conturează și în acest caz, pentru că Georg pendulează între impulsul de a-i scrie și de a-l chema acasă și cel de a-l compătimi și de a-l evita. „Ce să-i scrii unui asemenea om...", se întreabă

[60] Mircea Cărtărescu, *Orbitor: aripa stângă*, Ed. a 2-a, București, Editura Humanitas, 2002, p. 225.
[61] Franz Kafka, *Verdictul*, p. 12.
[62] *Ibidem*, p. 5-6.

tânărul, care îl percepe pe îndepărtatul prieten ca pe un „copil bătrân"[63] care, de altfel, „încercase să-l convingă pe Georg să emigreze și el în Rusia..."[64]. Influența viziunii de tip dostoievskian este preluată și prelucrată de Kafka, într-o *dedublare* de care nici un personaj nu pare în mod definitiv convins. Tatăl este singurul care intuiește, sub aspectul unei sănătăți șubrede, „...nu mai sunt destul de în putere, memoria mă cam lasă..."[65], și care stă ca un element derutant inclus în text, absolut voluntar, că fiul său, Georg, proiectează în afara sinelui un personaj care are tot ceea ce el nu a putut dobândi vreodată.

Modelul este, fără îndoială, dostoievskian, iar Kafka îl cizelează și îi oferă o nuanță subiectivă, de inspirație biografică, ferit de orice transparență a semnificației. Că prietenul misterios, a cărui identitate ne rămâne ascunsă și pentru care Georg nu este dispus să pledeze foarte mult, este doar o proiecție a fiului, și el o imagine reflectată sau o defulare a scriitorului, așa cum ne sugerează și rândurile care încheie scrisoarea, în același ton ce menține misterul sau abstractul: „Știu că sunt multe lucruri care te împiedică să ne faci o vizită..."[66]. Încheierea nu reprezintă pentru Georg un prilej de a continua acțiunea, într-un sens firesc, ci de a rămâne contemplativ la birou, vreme îndelungată, „privind pe fereastră"[67].

Oricât am încerca să reducem trimiterile la textul lui Kafka, demersul argumentativ în cazul operei sale cere, poate mai mult decât de obicei, suportul pentru a construi și demonstra ipotezele propuse. Cercetătorul de origine germană, David Constantine, afirma, pe bună dreptate, că nu există o cheie de lectură pentru Kafka, dar cu certitudine există modalități bune sau greșite de a-l citi, sau, în cuvintele sale: „Certainly, there is no key to Kafka, but just as certainly there are better and worse ways of reading him"[68]. Câteva pagini, cu o încărcătură simbolică deosebită, cer eforturi hermeneutice și analitice deosebite, dar și o cunoaștere temeinică a biografiei scriitorului pentru a facilita, în nici un caz a și garanta, înțelegerea unora dintre sensurile operei literare. De pildă, atitudinea lui Georg, de a rămâne pasiv în

[63] *Ibidem*, p. 6.
[64] *Ibidem*, p. 8.
[65] *Ibidem*, p. 14.
[66] *Ibidem*, p. 11.
[67] *Ibidem*.
[68] David Constantine, *Kafka's writing and our reading*, în *The Cambridge Companion to Kafka*, p. 9-24.

urma încheierii redactării scrisorii, la birou, cu privirea *pe geam*, după cum protagonistul din *Metamorfoza* sau din *Dublul* dostoievskian caută cu privirea ceva, afară, reprezintă, ca în registrul oniric și de interpretare a viselor, nimic altceva decât tendința de a evada, de a ieși, de a căuta o soluție în singurul spațiu salvator rămas, și totuși inaccesibil: lumea exterioară, străină casei și familiei în care este captiv.

Tot în registrul simbolic, după ce himera lumii libere se risipește, Georg alege calea care duce la camera bătrânului, „traversând micul coridor până-n camera tatălui său, în care nu mai fusese de luni de zile"[69]. În multe dintre textele lui Kafka există două dimensiuni, opuse, între care protagoniștii pendulează în imposibilitatea unei alegeri asumate în mod definitiv. Prietenul plecat, desprins de lumea patriarhatului, este opus tuturor instanțelor paterne, simbolizând represia. Erosul, aici, se manifestă prin spontaneitatea unei alegeri care nu garantează doar libertatea și desprinderea de sub o influență vecină cu abuzul, ci și viața în sine, sub o formă în care serviciul, cu toate dificultățile sale, devine irelevant și doar un scop pentru alte idealuri. Prietenul fără nume, proiecție a lui Georg, este tot ceea ce eroul lui Kafka nu poate fi, după cum *dublul* domnului Goliadkin are și poate susține cu ușurință relații sociale imposibile, străine protagonistului. Mașinăria perfectă, dar care dezumanizează, din *Castelul*, arhetip monstruos de birocrație, în care trăiesc mai toate personajele lui Kafka sub umbra pulsiunii de moarte, a lui Thanatos, este în opoziție completă cu acest prieten care a reușit să se desprindă și, în ciuda dificultăților din Rusia, insistă asupra deciziei sale și, mai mult, vrea să-l atragă și pe Georg.

Fereastra și *holul* din universul kafkian devin portaluri care duc nu doar spre spații, ci și spre stări, ca și cum cele două dimensiuni, spațiu – stare, sunt inextricabil conectate. Casa și traiul în comun nu au nimic din armonia sau liniștea specifică oricărei case, ci, la fel ca societatea birocratică, rece și indiferentă la viețile care o aglomerează, a devenit doar o mașină cu un scop. *Comuniunea* denaturată provoacă în mod direct și un tipar de *comunicare* nefiresc, după cum arată și textul. Georg nu mai intrase în camera părintelui său pentru că „...venea permanent în contact cu tatăl lui la magazin"[70]. Se construiește, prin urmare, tabloul unei familii în care cei doi bărbați trăiesc

[69] Franz Kafka, *Verdictul*, p. 11.
[70] *Ibidem*.

doar în cadrul intermediat de afacerea familiei, fără nici un exercițiu empatic, înstrăinați.

Nu suntem, nici pe departe, primii care să vadă în conflictul permanent cu autoritatea tatălui o temă de influență centrală la Kafka, după cum o arată și Anthony Northey, autorul unor studii de referință dedicate operei și biografiei scriitorului ceh. Relația cu tatăl devine, în opinia cercetătorului, un „mit central"[71] care trasează cele mai importante caracteristici ale universului kafkian. Cu toate acestea, prudența în abordarea textului trebuie să reprezinte singura grilă de acces pentru că psihanaliza, oricum, oferă doar un tipar și nicidecum o metodologie facilă de abordare a textului prin biografie. Norbert Groeben a înțeles bine limitele abordării de tip psihanalitic când a afirmat că „...revelarea problematicii tată-fiu pentru geneza personalității lui Kafka și indirect și pentru geneza operei sale nu trebuie să determine în mod necesar interpretarea literară..."[72]. Astfel, conștienți de limitele unei metode dedicate terapiei, ne vom raporta la conflictul din viața și opera scriitorului ca la unul dintre cele mai importante rezervoare de creație ale lui Kafka.

Proiecția unui prieten, care există și a putut realiza tot ceea ce lui i-a rămas interzis, este sugerată cu o subtilitate atât de fină încât trebuie să ridice ipoteza relației dintre text și realitatea în care Kafka a trăit. „Există într-adevăr prietenul ăsta la Petersburg?"[73], îl întreabă tatăl pe Georg, doar pentru a-și forma și întări, în scurt timp, o convingere, în plină evoluție. Scriitorul este unul dintre cei mai fini cunoscători ai psihologiei răzgândirii și îndoielii, ascunse după nenumărate proiecții și scenarii folosite de protagoniști pentru a evalua realitatea și lumea din jur. Ca și cum personajele lui Kafka folosesc șabloane pe care încearcă să le suprapună vieților trăite, la nesfârșit, în speranța că unul, la un moment dat, are să se potrivească și să explice astfel sau să dea sens vieții, în absența deciziilor. „N-ai nici un prieten la Petersburg. Totdeauna ai fost un mucalit și nu te-ai abținut nici față de mine. Cum o să ai un prieten tocmai acolo!"[74], îi strigă tatăl lui Georg, în plin proces de înțelegere a ceea ce vrea să spună, de fapt, vocea și scrisoarea fiului său.

---

[71] Anthony Northey, *Myths and realities in Kafka biography*, în *The Cambridge Companion to Kafka*, p. 189-205.
[72] Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, București, Editura Univers, 1978, p. 63.
[73] Franz Kafka, *Verdictul*, p. 14.
[74] *Ibidem*, p. 15.

Prietenul și epistola devin, astfel, metafore, de care nu trebuie să-l facem responsabil pe Georg, ci pe creatorul său.

„Ambiguitatea simbolurilor kafkiene e neîndoielnică”[75], susține Radu Enescu, motiv pentru care lectura, într-o singură grilă de semnificație, poate risca să ducă la înțelegerea parțială a scriitorului, dar și a mesajului formulat în operă. „Adevărata soluție” sau „cifrul” operei lui Kafka reprezintă, în justa și echilibrata opinie a lui Radu Enescu, himere care nu fac decât să îndepărteze din ce în ce mai mult cititorul naiv și pe cel avizat, critic, de natura textului. O singură dimensiune există în interiorul universului kafkian, nu însă și în literatura lui Kafka!

Neîncrederea tatălui devine convingere doar pentru a-și schimba orientarea spre cunoaștere și revelație. Astfel, el nu-l crede pe Georg în privința prietenului său și își formează o părere tranșantă cu rol în aparență definitiv, încurajat de structura psihologică a fiului său, pentru a ajunge să susțină, aproape de final, că îl cunoaște și el, chiar foarte bine: „De bună seamă că-ți cunosc prietenul. Ar fi fost un fiu pe placul inimii mele”[76]. Nimic din opera lui Kafka nu este static, încremenit în așteptare. Eventual, o mișcare chinuită, insesizabilă, dar care imită însăși esența vieții care se scurge într-un singur sens. Reacția fiului, aproape deconspirat de tată, pare să susțină ipoteza prietenului ca instanță proiectată – „Prietenul din Petersburg, pe care tatăl său îl cunoștea deodată atât de bine îl înduioșa mai mult ca oricând”[77]. Astfel, Georg, prietenul său și tatăl alcătuiesc în povestirea lui Kafka o *treime* despre care putem discuta în relație cu întreaga operă a scriitorului. Prin urmare, despre protagoniști e simplu de vorbit, ca și despre figurile paterne animate de aceleași trăsături de neînduplecat, indiferente și complet lipsite de empatie. În privința prietenului totuși s-ar putea găsi cu dificultate un corespondent, dacă ne-am «crampona» de aspectul înșelător al celui căruia Georg îi scrie. În schimb, considerăm că misterioasa entitate, care în *Verdictul* este, pe rând, motiv de *îndoială*, *certitudine* și apoi *cunoscut*, trebuie analizată și percepută doar prin scopul servit în economia universului kafkian, conflictual și supus aproape complet lui Thanatos – proiecție a unui Eu care, prin compensare, este tot ceea ce sursa investiției nu poate fi. Ipostaza sau spectrul schimbării, al transformării (a se vedea inclusiv *Metamorfoza* și „simbolul cu semnificație răsturnată”[78] despre care discută Radu

[75] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 188.
[76] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 18.
[77] *Ibidem*.
[78] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 183.

Enescu), descrie aici o dinamică în ambele sensuri, de la uman spre registrul bestial și, desigur, invers. Prietenul din Rusia devine în *Castelul* manifestarea esențială a celui care se angajează, fără armele cunoașterii noii lumi, într-un dialog inutil cu membrii ei. Dacă la Dostoievski dimensiunea suplimentară a lumii este cea facilitată de procesul rememorării, la Kafka putem vorbi despre o dimensiune nouă, diferită, privind posibilitatea unei existențe cu alte trăsături față de cea reală, aflată la distanța unor decizii imposibil sau prea târziu asumate.

După cum, în Sfânta Treime creștină, „Fiul" este sacrificat pentru mântuirea lumii, în universul kafkian, același fiu, cu trăsăturile eroului gata să schimbe lumea dacă ar găsi resorturile necesare în el și în familia lui, este osândit la moarte, direct sau indirect. *Verdictul* surprinde orice categorie de cititori prin însăși detaliul osândirii la moarte și, cu certitudine, mai ales prin inexplicabila asumare a condamnării.

Considerăm irelevantă ideea susținută de mai mulți cercetători ai biografiei scriitorului ceh cu privire la o religiozitate care a lipsit aproape complet din viața lui Kafka[79], pentru că amănuntul important pentru demersul nostru nu ține de un exercițiu de credință, ci de o structură psihică prestabilită, imposibil de evitat și care face din părinți figuri ale divinității. Sub imperiul unui asemenea raport cu tatăl, vedem și supunerea nonverbală, subliminal sugerată de text, când Georg predă tatălui său întreaga putere. Deloc întâmplător și nu fără o semnificație importantă sunt scenele în care fiul este surprins atât în ipostaza supunerii, cât și în cea care suportă valențele unei adevărate *închinări*. Astfel, „Georg îngenunche numaidecât lângă tatăl său..."[80], iar după ce fiul îl ajută pe tată să se așeze în pat, scena construiește o imagine inversă în raportul comunicării pe axa sus-jos, pentru că părintele este cel care privește „nu fără prietenie în sus la Georg"[81]. Pe măsură ce lucrurile se precipită între cei doi bărbați, ridicarea tatălui în picioare, pe pat, îl forțează pe fiu să privească încă o dată în sus „la chipul spectral al tatălui său"[82].

[79] În studiul lui Radu Enescu se arată cel mai clar, față de critica românească, structura ideologică a lui Kafka: „Nu numai religios, dar și politic atitudinea lui Kafka este destul de indiferentă. Aplecat aproape exclusiv spre viața sa lăuntrică frământată, scriitorul nu dovedește un interes prea acut față de deciziile istoriei de epocală rezonanță...", *Ibidem*, p. 10.
[80] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 15.
[81] *Ibidem*, p. 17.
[82] *Ibidem*, p. 18.

Raportul ascensional, specific fiului, poate constitui un reper important în privința unei paradigme folosite de scriitorul evreu în proiectarea textului, pentru că *Verdictul* se arată din ce în ce mai clar ca o defulare a unui conflict devenit cronic. Semnele lui Thanatos, nu doar prin repetiția unui scenariu provocator de suferință și anxietate, apar în tot universul kafkian, mascate sau nu în dorința de a face rău sau pur și simplu de a obține eliberarea prin calea cea mai scurtă – moartea celui care a reprimat. Încă o dată, *tatăl*, în cea mai puternică și virilă manifestare a sa, devine superior fiului, dar și lumii, printr-un cadru care îl plasează deasupra tuturor, la un balcon: „«Acum se va apleca înainte, gândi Georg, de-ar cădea și de s-ar zdrobi!» Cuvântul acesta îi șuieră prin minte"[83]. Perspectivele care nu acceptă existența pulsiunii de moarte ar fi gata să formuleze sau să găsească, probabil, o rațiune pentru o asemenea dorință de moarte îndreptată spre propriul tată. Conservarea propriei existențe și vieți ar cere un oarecare efort argumentativ, pentru că în nici un moment nu există senzația că fiul se află într-un pericol care să justifice o asemenea dorință. Pe de altă parte, în marea temă a operei lui Kafka putem identifica ușor alienarea și dezumanizarea ca trăsături specifice acelora care încetează să mai trăiască, rămași definitiv în umbra mașinilor și a oamenilor care îi controlează. Dorința sau perspectiva omorului nu poate prinde contur în sufletul protagoniștilor kafkieni tocmai dintr-o neputință cronică de a acționa. A dori moartea celui care urmează să te condamne, mai ales în cadrul creștin, reprezintă o soluție de cea mai ascuțită intuiție psihologică, care arată adevărata dimensiune a șabloanelor folosite de Kafka, soluții în egală măsură valide pentru probleme sau conflicte cognitive. Ce alt conflict poate genera mai multă energie sau zbucium decât dragostea ori ura pentru tatăl care condamnă la suferință și apoi la moarte?

Ipostaza unui Hristos neîmpăcat cu misiunea sa, uman într-o viață ca o Ghetsimani fără sfârșit, este completată de imaginea tatălui atotștiutor, care vede clar eșecul fiului său. Finalul povestirii, înainte de sentința părintelui-zeu, arată cu puțin mai clar că *scrisoarea*, la fel ca fereastra sau holul, nu reprezintă decât o altă metaforă. Cu cât e mai scurt textul lui Kafka, senzația este că ochiul de sticlă suportă un strat mai gros de gheață prin care privirea poate și trebuie să pătrundă. Sticla și

[83] *Ibidem*, p. 20.

geamul generos, întins, permit doar un strat subțire, pe care aburii sau căldura corpului, în contact direct, deci prin travaliu, l-ar putea îndepărta suficient de mult pentru a permite privirii să vadă dincolo. Prin geamul înghețat și mic al operei lui Kafka, intuim vremea, ceva din traficul străzii și din momentul zilei. Dar cea mai mică urmă de dezgheț în ochiul acoperit cu gheață aduce o explozie informațională, ceea ce poate așeza și unele semnificații la locul lor, cu încrederea iluzorie că strada spre care dă geamul reprezintă un etalon pentru toate celelalte bulevarde sau orașe. Așadar, puterea de control a tatălui își arată pentru prima dată efectul când zdruncină castelul de nisip al fiului, în privința corespondenței cu prietenul din Rusia: „«De asta nu mai vine de atâția ani pe-aici, știe totul de-o sută de ori mai bine decât tine însuți, scrisorile tale le mototolește cu mâna stângă, necitite, în timp ce cu dreapta ține scrisoarea mea ca s-o citească»„[84]! Obiectul prin care Georg i se confesează prietenului, intim prin excelență, ca esență a unui monolog destinat răspunsului, se arată într-o lumină cu mult mai difuză și care anulează orice contur sau formă fixă. Diferența pe care *tatăl* o face între *dreapta* și *stânga*, plasându-l pe fiu în stânga și pe prieten, proiecție a lui Georg, în dreapta, trimite la același registru în care tatăl este mai mult mascul dominant și mai puțin părinte. Am putea discuta implicit despre, poate, cea mai subtilă ironie și critică adusă ideologiei creștine în care imaginea *Tatălui* este compusă din forme reziduale specifice *Vechiului Testament*. Iubirea și ura, Eros și Thanatos se împletesc constant în dialogul celor doi bărbați doar pentru a culmina cu o condamnare care este încărcată de toate elementele predestinării. Vedem aceeași comparație cu prietenul său evadat în cuvintele de reproș ale tatălui care îl judecă pe Georg pentru neputința sau întârzierea sa: „«Cât ai mai șovăit până să ajungi matur»„[85]!

Din cele două ipostaze ale lui Georg, *fiu domestic – prieten înstrăinat*, prima este cea acuzată de incapacitatea evoluției și maturizării, a eșecului total: „«Acum știi deci ce mai există în afară de tine, până acum nu știai decât doar de tine! Propriu-zis erai un copil nevinovat, dar și mai propriu-zis erai un om diabolic! – De aceea află: te osândesc acum la moarte prin înec»„[86]! Decizia tatălui este una care se impune cu o putere

[84] *Ibidem*, p. 21.
[85] *Ibidem*, p. 22.
[86] *Ibidem*.

imposibil de controlat sau de negat de fiu, pentru că imediat ce aude vorbele părintelui său se simte alungat de o forță nevăzută, „atras de apă”[87].

Nu credem că suntem martorii unei coincidențe atunci când recitim cuvintele lui Melville, în *Moby Dick*: „...toți oamenii – unii mai curând, alții mai târziu – ar simți chemarea oceanului tot atât de puternic ca și mine”[88] sau, vorbind despre atracția apei, „trebuie să ajungă chiar lângă apă, să se apropie de ea pe cât e cu putință, fără să cadă în undele ei, [...] aici se înfrățesc cu toții”[89]. Am ajuns la concluzia, în primul volum al demersului nostru, că arhetipul matern se poate manifesta prin intermediul apei și a dorinței inconștiente de revenire în ea. Contactul înseamnă, fără îndoială, întoarcerea la starea suspendată, dinaintea nașterii, ceea ce seamănă până la urmă cu o formă a morții.

Psihanaliza sugerează în sinuciderea sau, mai degrabă, nevoia de a se supune deciziei tatălui, întoarcerea în matricea maternă, în apa prin care Kafka a simțit o noapte întreagă, scriind *Verdictul*, că înaintează cu greu. Este singura formă de eliberare la care Georg poate avea acces, permițând în același timp celeilalte instanțe a Eului, prietenul său, să trăiască liber de *dublul* infantil și incapabil să se despartă de sentimentul unei dependențe. Fiul nu sare peste parapet în apă, ci „își dădu drumul să cadă”[90]. Un asemenea amănunt considerăm că face diferența dintre comportamentul suicidal, determinat și activ prin gesturi agresive întoarse spre sine și unul care sugerează asumarea unei pedepse justificate de o culpă metafizică. *A-și da drumul* construiește imaginea unui dublu contact în care una dintre părți trebuie să cedeze sau să slăbească strânsoarea pentru a se elibera. Moartea lui Georg devine singura soluție pentru ca viața sa să poată avea sens și continuitate prin proiecția Eului. Realul, la Kafka, are doar amprenta terorii și a revelațiilor care stigmatizează, devenind, în opinia lui Roger Garaudy, generator de mituri care cer nu doar descoperirea unei dimensiuni ascunse, dar și „a unor contradicții și a mișcării pe care o poartă în sine, a ceea ce îi lipsește și a ceea ce necesită depășirea sa”[91]. Viața, în opera kafkiană, devine travaliu în sine,

[87] *Ibidem*, p. 23.
[88] Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962, p. 48.
[89] *Ibidem*, p. 48-49.
[90] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 23.
[91] Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 172-173.

luptă pentru menținere sau depășire. Elementele alienării, dezumanizării, se ascund în interiorul protagoniștilor, de cele mai multe ori, ca manifestări intime ale lumii în care trăiesc.

Georges Bataille, antropolog și eseist de origine franceză, numește particularitatea biografiei lui Kafka drept „*menținerea situației infantile*"[92]. Cercetătorul nu se referă la operă, în mod nominal, concret, dar face o serie de constatări care devin cu atât mai relevante cu cât le suprapunem peste textul kafkian. „Ceea ce este straniu în caracterul lui Kafka este că a vrut înainte de orice ca tatăl lui să-l înțeleagă și să fie de acord cu aspectul infantil al lecturii lui, mai târziu al literaturii..."[93], afirmă Bataille, și concluzionează că „tatăl lui era pentru el omul autorității al cărui interes se limita la valorile acțiunii eficace"[94]. A fost necesară o asemenea paranteză pentru a arăta că *scrisoarea*, constituind un centru palpabil al acțiunii din povestirea *Verdictul*, devine simbol al literaturii practicate cu dăruirea celui care este gata să limiteze orice altă activitate care l-ar distrage de la scris.

Fanatismul dăruirii literaturii și dorinței de a scrie este egalat la Kafka de înțelegerea că „literatura, *lucrul pe care-l voia*, îi refuza satisfacția așteptată..."[95]. Cervantes, Melville și, parțial, Dostoievski, au trecut prin același tip de conflict, în ipostaza de a scrie și de a nu fi nici încurajați și nici apreciați pentru literatura lor. Radu Enescu face și aici o serie de precizări importante și evocă cercetări critice privind psihologia creației literare a secolului în care Kafka a trăit. „Dorința sa de a-și arde manuscrisele este semnificativă și corespunde unui raport mai adânc între existența scriitoricească și realitatea sa socială"[96], scrie Enescu, în analiza unei crize spirituale declanșate în Europa care punea realitatea și literatura pe fronturi diferite, opuse. Urmarea unei asemenea opoziții nu putea fi decât „un raport de crescândă ostilitate între scriitor și societate"[97]. Dorința de a-și vedea întreaga operă dispărută, odată cu el, de a împiedica și abandona în cele din urmă orice satisfacție a împlinirii literare, face din Kafka unul dintre cei mai importanți creatori ai literaturii universale influențați de

[92] Georges Bataille, *Literatura și răul*, Traducere din limba franceză, introducere și note de Vasile Zincenco, București, Editura Univers, 2000, p. 124.
[93] *Ibidem*.
[94] *Ibidem*, p. 125.
[95] *Ibidem*, p. 121.
[96] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 52.
[97] *Ibidem*.

pulsiunea morții. Thanatos are forme simbolice pure în universul kafkian, ascunse în structuri metaforice de fiecare dată. În *Metamorfoza*, moartea îl afectează pe Gregor Samsa de două ori: întâi, la nivelul cercului intim, al familiei, rupând orice cale de dialog între dimensiunea nouă a vieții sale și cea veche a familiei și apoi într-un sens concret, universal acceptat. Motivul transformării poate fi intuit doar în urma familiarizării cu întreaga operă a scriitorului de origine cehă, Samsa fiind și el acuzat, între cuvintele textului, de neglijarea omeniei, „devenind un simplu robot care nu mai avea altă preocupare decât rezolvarea problemelor profesionale pentru a-și întreține familia"[98]. Senzația de *coșmar real*, după cum o numește Enescu, devine din ce în ce mai acută pe măsură ce povestea cuprinde zile, săptămâni și luni în care protagonistul devine, după metamorfoza trupului și mintal, o cu totul altă creatură.

Schimbarea trupului uman cu cel de gândac nu mai lasă în nici un moment loc pentru revenirea la vechea sa formă, ceea ce ne face să invocăm, prin același caracter de pedeapsă, osândă de neînduplecat, *vina tragică*. Aici, Ileana Mălăncioiu aduce o contribuție importantă, atât prin identificarea unor punți între opera lui Kafka și cea a lui Dostoievski, cât și prin analiza felului în care omul, ca arhetip de vinovat „e despuiat de particularitățile sale și devine un lucru, un obiect impersonal și fantastic supus mașinii ai cărei demoni nu-i poate stăpâni..."[99].

Viața este înlocuită în lumea personajelor lui Kafka de un mecanism care mimează acțiunea de a trăi, trasând linii de pe care eroii nu se mai pot desprinde. Spontanul și deciziile lipsesc cu desăvârșire pentru că viețile protagoniștilor pot fi caracterizate ca rătăciri în cerc, sterile, alienate de orice sens ce s-ar fi putut găsi în existență. Oricât de dramatică este *metamorfoza* lui Gregor Samsa, grija aproape pavloviană pentru rutina specifică serviciului nu poate fi inhibată. Atenția la ceas și teroarea timpului care se scurge îi facilitează o serie de gânduri tânărului care trebuie să-și întrețină familia. Transformat în gândac pare, pentru prima dată, să aibă timp de a contempla rutina vieții sale. „«Sculatul ăsta dis-de-dimineață, gândi el, te tâmpește de tot. Omul trebuie să doarmă ca lumea»„[100], afirmă pentru sine tânărul voiajor și recunoaște, într-o formă asumată, că cel puțin

[98] *Ibidem*, p. 125.
[99] Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică*. *Tragicii greci*, *Shakespeare*, *Dostoievski*, *Kafka*, Ediția a doua, revăzută, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 89.
[100] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 26.

o parte din viața lui, nu pare să se încadreze în tipologia umană. Faptul că Gregor este parte a unui mecanism mai degrabă alienat, decât uman, reiese și din felul în care singur se poziționează în postura alterității, diferit de ceilalți care practică meseria sa: „Să îndrăznesc eu să fac una ca asta, cu șeful meu! Aș zbura numaidecât”[101]. Și este doar unul dintre gândurile care îl încearcă pe tânăr, în condițiile în care starea sa, în prima parte a zilei, este cea a unui gândac întors pe spate, în imposibilitatea de a se mișca.

Îndepărtarea de viața asumată și specifică unui tânăr de vârsta sa, alienat până la înstrăinare de toate plăcerile traiului, se construiește treptat și metodic în jurul protagonistului care, în ciuda unei realități în care se trezește, insistă cu grijile privind trenul pierdut sau perspectivele de viitor ale familiei întreținute. Blocat într-o poziție nefirească pentru un gândac, mintea se lasă furată încă de raționamente mult prea omenești, paradoxale și, mai degrabă, simbolice. „Ei, dar nu e pierdută cu totul orice speranță”[102], pare să refuze noua sa realitate Gregor, calculând și estimând perioada necesară pentru acumularea sumei de bani pentru ștergerea datoriei părinților.

Kafka îl arată pe tânărul voiajor, dedicat familiei și serviciului în totalitate, într-un context care seamănă mai degrabă cu o anamneză sau cu un istoric al tuturor evenimentelor importante ale vieții sale. Detalii care contribuie în bună măsură la creionarea unei personalități și structuri neobișnuit de robuste, integrate perfect într-un mecanism care nu se poate opri niciodată din mișcare. De pildă, faptul că „...Gregor n-a fost încă niciodată bolnav în cei cinci ani de serviciu”[103], devine un detaliu menit să întregească marele puzzle al dezumanizării unui om. Mai mult, noul corp, străin încă lui Gregor, cu piciorușe multe și cu o carapace pe măsura noii corporalități, nu reprezintă în prima parte a povestirii și a metamorfozei un impediment în calea planurilor obsedante, de care tânărul nu se poate despărți. „Mai întâi voia să se scoale în liniște, nestingherit, să se îmbrace și mai ales să-și mănânce micul dejun”[104], înainte de orice decizie în privința transformării, notează scriitorul, într-o înșiruire de planuri banale, dar complet inaccesibile eroului. În primul rând că nu se poate mișca din pat,

[101] *Ibidem*.
[102] *Ibidem*, p. 27.
[103] *Ibidem*, p. 28.
[104] *Ibidem*, p. 30.

decât cu un mare efort. Apoi, orice detaliu vestimentar devine inutil în contextul unui corp nou, bombat, de gândac uriaș care, pe același principiu ca *Măgarul de aur* al lui Lucius Apuleius, urmează să înțeleagă că mâncarea, care odinioară îi făcea plăcere, este înlocuită cu un cu totul alt sortiment de bucate, mai ales vechi, aparținând registrului pestilențial. Prin urmare, vom observa cum, ceva din povestea *Măgarului de aur* se păstrează și în *Metamorfoza* lui Kafka, de la rocada corporalității, până la cea alimentară. Dar, măgarul lui Apuleius are speranța unei salvări și reușește chiar să o obțină în cele din urmă, însă gândacul lui Kafka se vede blocat într-un corp și apartament, cameră și familie, în care în cele din urmă acceptă că nu poate face altceva decât să moară. Neobosita obsesie pentru oră, tren, bani sau rutină, negând o realitate de coșmar, pare să fie prima și cea mai gravă eroare a lui Gregor pe calea unei posibile, deloc probabile, dar unice salvări și întoarceri la starea umană.

Dinamica socială surprinsă de text îl arată pe bărbat în ipostaza minorității, neînțeles și predestinat unor greșeli prin chiar familia sa, pusă în situația comodă de a accepta sacrificiile fiului în condițiile în care atât tatăl, cât și mama sau sora au putere de muncă, după cum o arată desfășurarea acțiunii. „Băiatului nu-i stă mintea la altceva, decât la magazin. Mai că-mi vine să mă și supăr uneori", afirmă răspicat tatăl, „fiindcă niciodată nu iese seara în oraș"[105].

Mai mult, adevărate mutații comportamentale față de el trebuie să sufere și familia sa. Astfel, sora sa, Grete, în ciuda faptului că pare, fără ca măcar să-l vadă, prima care își dă seama de natura metamorfozei fratelui său, ajunge în final să susțină răspicat nevoia ca acesta, acum metamorfozat, să dispară cu orice chip din casa și din viața familiei. Prin urmare, lacrimile inițiale ale Gretei[106], la auzul zbuciumului fratelui, prin ușa închisă, fac loc repulsiei și violenței, unei pulsiuni a distrugerii cu justificări financiare. Cu atât mai mult credem în capacitatea Gretei de a înțelege ce se întâmplă, pentru că textul o propune într-o manieră subtilă: „Ea era o fată deșteaptă, înțelegea totul; plânsese încă de când Gregor ședea întins pe spate, fără nici o grijă"[107]. Talentată și cu aspirații neconcretizate de a studia muzica, Grete depășește faza adolescenței pentru a deveni o tânără femeie, gata de o

[105] *Ibidem*, p. 36.
[106] *Ibidem*, p. 37.
[107] *Ibidem*, p. 48.

căsătorie, ceea ce o plasează într-o postură similară fratelui său. Frații trec printr-o metamorfoză corporală, dar cu implicații în toate celelalte detalii ale vieții intime, de la familie, la grupul extins. În doar câteva rânduri, se sugerează că Grete a trebuit să trăiască drama renunțării la visul studiului la conservator, ceea ce o face *umană*, atât în privința eșecului, cât și în cea a compromisului impus de rațiuni financiare. Iar Gregor, acum gândac, în ultima zi de viață, atras de muzica ei ca o ultimă chemare a umanității, „...avusese intenția fermă s-o dea la conservator..."[108]. În acest context, vom aminti că Radu Enescu nu se referă la limbajul comun al celor doi frați, muzica, dar discută despre o natură umană ascunsă, necopleșită de schimbare: „Chiar și metamorfozat într-un oribil coleopter, omul nu poate fi distrus ca om. Moartea îi frânge brusc existența, dar nu și umanitatea [...]. Omul transformat în monstru e și victimă"[109]. Așadar, tema dezumanizării este, fără îndoială, una dintre principalele repere ale operei lui Kafka. Grete are de trecut prin propria metamorfoză sau, poate, chiar a trecut deja printr-una similară celei prin care trece Gregor, de unde și înțelegerea naturii zgomotelor de după ușa închisă a dormitorului fratelui ei.

Tatăl lui Gregor, pe de altă parte, își păstrează trăsăturile vulcanice, cu manifestări violente, de la faptul că „...strânse pumnul cu o mutră dușmănoasă..."[110], până la cunoscutul atac cu mere: „...următorul însă, care veni numaidecât, se înfipse pur și simplu în spinarea lui..."[111]. Agonia atacului, conștiința respingerii și a dezgustului provocat se întrec cu durerile fizice resimțite de un corp încă străin, rănit și înfometat. Imaginea tatălui este încărcată de trăsături hiperbolice și aici, ca și în *Verdictul*. Fiecare gest al celui care ar fi trebuit, de fapt, nu doar grație unei prejudecăți, să susțină și să organizeze viața de familie, tatăl, are dimensiuni din ce în ce mai amenințătoare. Orice vorbă aruncată ca urmare a furiei îi dă senzația fiului că „în urma lui nu mai părea să fie doar vocea unui singur tată..."[112].

Metamorfoza fiului provoacă unde, pe suprafața ca de lac liniștit al familiei, pline de semnificații simbolice și oglindind o alegere asumată fără conștiința consecințelor. Tatăl, ca principal oponent al fiului, este nevoit să reia munca și își găsește serviciu

[108] *Ibidem*, p. 96.
[109] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 108.
[110] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 44.
[111] *Ibidem*, p. 81-82.
[112] *Ibidem*, p. 52.

ca ușier, unde trebuie să poarte o uniformă specifică. Departe de a o primi nouă, tatăl lui Gregor insistă să o poarte până în ultima clipă a zilei, cu mult peste programul de muncă, în timpul mesei și chiar în orele de somn, adâncit în fotoliu. Insistența unui asemenea obicei neobișnuit găsește o justificare în faptul că fiul său, cel transformat și incapabil de muncă, din „cauza" căruia toți ceilalți trebuie să intre în activitate, asistă pasiv la fiecare scenă de familie: „...privea adeseori seri întregi la acest surtuc, plin tot de pete și cu nasturii lustruiți lună, în care bătrânul tată dormea cât se poate de incomod, dar liniștit"[113].

Prin urmare, *liniștea* devine un concept cheie în lumea oamenilor-mecanisme, setați doar pentru a servi unor scopuri precise și înstrăinați de orice formă a libertății de decizie și simțire. Nu este nimic nou în drama surprinsă de Kafka prin eroul *Metamorfozei* și asta pentru că literatura rusă, din nou, de această dată prin marele Gogol, a propus o transformare similară în *Mantaua*[114]. Akaki Akakievici, eroul descris de Gogol, are câteva trăsături care îl apropie până la identificare de Gregor. De pildă, ciudata lipsă de noroc sau talentul de a trece pe lângă geamuri în momentul în care se aruncă mizerii sau resturi alimentare, alături de o fixație pentru serviciul său, ca un ritual imposibil de evitat, chiar și când nu există nevoie sau termene limită, au corespondent în textul lui Kafka prin gunoaiele care încep să-l acopere pe Gregor spre finalul vieții sale, într-o cameră din ce în ce mai ignorată de membrii familiei, transformată în depozit pentru obiecte inutile.

În privința felului în care Gregor se raportează la serviciu, considerăm că nu mai sunt necesare alte aprecieri și exemple. Universul kafkian devine o undă intimă, alimentată de o dramă reală, existentă în biografia scriitorului, a societății închise, alienate, cu grupuri străine de orice exercițiu empatic. Universul funcționarilor face parte din temele propuse și de opera lui Gogol, după cum face și obiectul celor mai profunde rânduri ale literaturii lui Kafka. Alteritatea metamorfozei, psihologia celui diferit, alungat, este construită de ambii scriitori cu intuiția unor psihologi care au testat mai degrabă teoriile și observațiile pe viețile proprii. Schimbarea, bruscă și agresivă, fără nici o cale de întoarcere pentru bărbații stigmatizați, se construiește prin amănunte care duc, aproape ca într-o ecuație matematică, la

[113] *Ibidem*, p. 84.
[114] N. V. Gogol, *Mantaua*. *Nasul*. *Însemnările unui nebun*, Traducere din limba rusă și note de Emil Iordache, Iași, Editura Polirom, 2012.

concluzia sau demonstrația finală a dezumanizării și alienării. Când toți funcționarii se relaxează, Akaki Akakievici, întocmai ca Gregor, nu simte nevoia nici unei distracții, nefiind niciodată văzut la o serată: „Akaki Akakievici nu-și permitea nici cea mai mică distracție [...]. Săturându-se de scris, se culca zâmbind, cu gândul la ziua care urma: oare ce-i va trimite Dumnezeu să transcrie mâine?”[115].

Dar, ce diferență uriașă de psihologie există între *Măgarul de aur* și eroul *Metamorfozei*! Ambii bărbați, cu conștiințele mutate în trupuri străine, de neimaginat, se comportă în mod flagrant diferit, îmbrățișând fie Erosul, fie pe Thanatos, ca în cazul literaturii lui Kafka. Măgarul lui Apuleius luptă și rămâne până la final în orizontul psihologic uman, pe când Gregor, dintr-o necontenită grijă pentru ceilalți, întotdeauna străin de ceea ce-i trebuie lui, reflex și pas cu pas, devine gândac în adevăratul sens al cuvântului. Doar muzica este cea care trezește, pentru ultima dată, un ecou în interiorul unei creaturi care mai adăpostește doar o lumină, din ce în ce mai plăpândă, a umanității tânărului metamorfozat. De pildă, surprins în diferite ocazii de sora sa, de cele mai multe ori, dedicată îngrijirii lui, după cum el era dedicat unui serviciu pentru a stinge din datoriile familiei, Gregor „se vârî degrabă sub canapea, unde se simți curând foarte bine...”[116].

Două aspecte ne interesează aici, în mod special: întâi, reflexul de a se ascunde de spațiile deschise și preferința pentru dedesubturi și colțuri, specifică insectelor târâtoare, gândacilor. Apoi, trebuie să remarcăm, ajunși în acest moment, o valorizare pozitivă a egoismului care protejează pe cei supuși, pierduți în martiriu pentru cauze sterile, fără sens. Prin acest aspect, literatura lui Kafka, subtil, aproape insesizabil, aduce tribut pulsiunii vieții, prin protejarea ei. Ceea ce Gregor nu reușește să facă, să se desprindă, să evolueze singur, ecou al scriitorului care l-a conceput, reușește Grete. Dedicată, la început, în ciuda greutăților evidente, de a curăța camera unei creaturi monstruoase, fără nici o urmă că fratele ei s-ar mai afla în ea, Grete își găsește un serviciu, forțată de noua ordine financiară a familiei și de incapacitatea de muncă a lui Gregor și începe să-și neglijeze fratele din ce în ce mai mult, până când propune singură soluția finală, să scape de el, ca urmare a unui ultim conflict.

[115] *Ibidem*, p. 14.
[116] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 56.

Metamorfoza tânărului are loc în două mari etape: prima, la nivelul corporalității, carte de vizită și mesaj nonverbal pentru lume în interacțiunea cu ea, iar a doua, la nivelul percepțiilor modificate de noua sa natură. Descoperirea și acceptarea noului trup, aduce inevitabil și revelații facilitate de dimensiunile deschise, inaccesibile omului. Plafonul, de pildă, îi aduce o satisfacție nouă într-un registru de trăiri cât se poate de restrictiv, pentru că „era cu totul altceva decât să zacă lungit pe podele; respira mai liber; simțea în tot trupul ca un fel de vibrație..."[117]. Sunt surprinse preferințele, amintirile, dar mai ales conflictele dintre noua ordine a lumii lui Gregor și cea veche, lăsată în spate prin schimbare. Ceea ce înainte era semn de confort, prin mobilă cu o oarecare istorie în familie, acum îl incomodează pe gândacul avid după spații libere în care să umble nestingherit. Mai mult, scriitorul surprinde și conflictul dintre cele două naturi ale lui Gregor: „Oare dorea cu adevărat ca odaia lui caldă și confortabil mobilată, cu piese de familie, să fie transformată într-o cavernă, unde să se poată târî nestingherit în toate direcțiile, deși prețul acestei libertăți ar fi însemnat uitarea rapidă și totală a trecutului său omenesc"[118]?

O altă dimensiune a metamorfozei interioare, nevăzute și cumva greu de observat chiar de cel transformat, este în privința obiceiurilor alimentare, de hrănire, mascate în agresivitate îndreptată spre propria familie. Din ce în ce mai ignorat, atât în privința curățeniei, cât și în cea a hranei, Gregor simte că o răzbunare potrivită ar putea fi îndreptată spre proviziile familiei, „și, cu toate că nu știa nici el singur cam ce-ar fi poftit să mănânce, făcea planuri cum să ajungă în cămară și să ia de-acolo tot ce i se cuvenea, chiar dacă nu-l îndemna foamea"[119]. Evident, dincolo de reflexe, ar fi riscantă orice afirmație sau cercetare asupra a ceea ce am numi *psihologia gândacilor*, prezentă în opera lui Kafka printr-o serie de proiecții și interpretări privind comportamentul cel mai frecvent al coleopterelor: preferința pentru pereți, uneori pentru spații înguste, mai ales în prezența amenințătoare a oamenilor și registrul pestilențial, murdar, parazitar, asociat lor.

Metamorfoza lui Gregor și, în cele din urmă, moartea sa, reprezintă pentru familie accesul spre o nouă viață și existență,

[117] *Ibidem*, p. 70.
[118] *Ibidem*, p. 72.
[119] *Ibidem*, p. 87.

dedicată unor valori opuse celor asumate de fiul lor. Reintrarea în muncă a celor trei membri ai familiei, până la transformarea tânărului, descriși ca pasivi, resemnați și blocați într-o atitudine încărcată de valențele lui Thanatos este completată de noul suflu resimțit imediat ce fiul lor, gândac, își dă ultima suflare în abandonare și dispreț. Tatăl și capul familiei, rămas fără nume în povestire, reflectă fidel noua viață, superioară, benefică, spre care tind cu toții pe măsură ce fiul lor se stinge și devine o certitudine incapacitatea lui de muncă. Gregor este martorul unei asemenea *metamorfoze*, la tatăl său. Își amintește foarte rarele plimbări de familie, în care tatăl avea nevoie de susținerea lor pentru a se deplasa, sprijinit în baston și îmbrăcat în cele mai ponosite haine. Metamorfoza lui Gregor însă, declanșează una și tatălui său pentru că „acum își revenise atât de bine, încât Gregor nu-l mai recunoștea; avea pe el o uniformă albastră, strânsă pe corp și cu nasturi aurii [...]; peste gulerul înalt [...] se revărsa o gușă dublă, bine împlinită [...] privirea [...] țâșnea vioaie și tânără; părul alb, de obicei răvășit, și-l pieptănase cu cărare în creștet..."[120]. Singura trăsătură neschimbată este cea legată de fiul său, constantă în rigoare și violență. Animat de noua viață, Gregor îl observă pe tatăl său cum îi aruncă „o privire cruntă"[121], pentru a-și aduce aminte că ea nu reprezintă decât o atitudine exersată permanent: „tata considera severitatea excesivă ca singura atitudine potrivită față de fiul său"[122].

Eforturile lui Gregor, uman, grija exclusivă pentru condițiile oferite familiei și serviciului, reprezintă repetiția unui comportament care susține ceea ce psihanaliza a numit pulsiunea de moarte. Familia, beneficiara tuturor acestor sacrificii, este și ea o victimă a lui Thanatos, nu doar prin pasivitatea pe care o acceptă asemenea unui copil incapabil să se desprindă singur de părinții lui, principali îngrijitori și protectori, ci și printr-o regresie vizibilă, fizică și mentală. Două elemente diferite, fiul și familia, se determină reciproc și își alimentează dependența și dezumanizarea. Cel mai expus este Gregor când, odată metamorfozat, pune în mișcare o serie de energii care, chiar dacă sunt thanatice, sfârșesc în cele din urmă prin susținerea vieții. Agresivitatea tatălui este evidentă în celebra scenă a merelor aruncate în Gregor[123], dar și în decizia

[120] *Ibidem*, p. 79-80.
[121] *Ibidem*, p. 80.
[122] *Ibidem*.
[123] *Ibidem*, p. 81-82.

explozivă a Gretei când strigă răspicat: „«Trebuie să ne descotorosim de el» [...]. «Să dispară [...]! Trebuie să te eliberezi de gândul că el este Gregor»"[124].

Constatarea morții celui care a fost fiul și fratele Gregor, vine ca o ușurare pentru familia care, din acel moment, începe să trăiască. Hotărârea de a-și lua cu toții liber, de neconceput pentru fiul lor, chiar și în primele ore ale metamorfozei, este susținută de toate elementele lui Eros – „vagonul cu care mergeau era scăldat de un soare călduț"[125]. După ce nu mai ieșiseră de luni de zile nicăieri, instinctual, cei trei membri ai familiei înțeleg că au nevoie ca viața lor să capete un cu totul alt sens. Inutilitatea morții lui Gregor este egalată doar de lipsa de sens a tuturor sacrificiilor sale. Cei trei, eliberați acum de umbra sa monstruoasă, cu servicii care altădată păreau mai mult chinuri și pedepse, „se sfătuiră cu privire la perspective și ajunseră la concluzia că, privite mai de aproape, ele nu păreau câtuși de puțin rele, mai ales că toate cele trei slujbe [...] prezentau avantaje [...] pentru viitor"[126].

Constanta simbolică a operei lui Kafka pare să fie, cel puțin până aici, după cum o numește Radu Enescu, existența filială ca „*nimicnicie tolerată*"[127]. Severitatea tatălui este valorizată aproape pozitiv și duce, în *Verdictul* și *Metamorfoza* la moartea fiului supus, în ciuda unor condiții care atestă dăruirea și iubirea lui necondiționată.

În final, vom aminti și că Alain Montandon vorbește despre metamorfoză ca despre o pedeapsă autoimpusă, pentru că Gregor este animat, inconștient, de „culpabilitatea de a se bucura de starea de comis-voiajor..."[128]. Vedem în această bucurie urmele conflictelor pe care scriitorul a trebuit să le poarte pentru a-și justifica într-un fel prezența prelungită în sânul familiei. „Accidentele vieții biologice", afirmă Adrian Marino, „se răsfrâng în mod inevitabil în creație, chiar dacă foarte metamorfozate, sublimate"[129], ceea ce ne convinge în mod definitiv de legătura ombilicală a operei kafkiene cu biografia proprie, a scriitorului ceh.

---

[124] *Ibidem*, p. 100-101.
[125] *Ibidem*, p. 110.
[126] *Ibidem*.
[127] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 47.
[128] Alain Montandon, *Despre ospitalitate. De la Homer la Kafka*, p. 325.
[129] Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 37.

3.2. *Castelul* – imposibila manifestare a Erosului

Ne-am feri, în mod normal, de a începe cu concluzia, însă una dintre cele mai întinse opere ale lui Kafka nu pierde nici o ocazie, prin nici o pagină, să arate că Thanatos sau pulsiunea morții guvernează o lume în care cei neinițiați trebuie să moară pentru a renaște alături de un grup cu reguli noi, restrictive. În maniera cu care Cervantes ne-a obișnuit, Kafka ni-l prezintă pe K., în fața unui castel care impune respect încă înainte să fi devenit vizibil. Trecerea în spațiul de influență al castelului se face în termeni care accentuează senzația de ritual misterios, practicat fără știința călătorului. Ascuns de noapte și de ceață, K. părăsește șoseaua, simbol atât de puternic încărcat de sensuri civilizatoare, și se oprește pe un pod de lemn care duce spre sat și castel. Am arătat, până aici, în ce fel valorizează scriitorul spațiul și, mai ales, trecerea dintre spații, atât prin *fereastră*, cât și prin *hol*. *Podul*, care de obicei leagă pământuri și anulează goluri în teren, de netrecut, asigură unui bărbat prins de noapte pe drum o trecere sigură spre un spațiu despre care nu știe nimic.

Pus în situația de a-și căuta un loc pentru odihnă, K. alege un birt, în ciuda condițiilor destul de precare pe care gazda i le pune la dispoziție. Ca un don Quijote rătăcitor, „aduse singur salteaua de paie din pod, o întinse în apropierea sobei și se culcă. Era cald, țăranii ședeau tăcuți, K. îi mai cercetă puțin cu ochii obosiți, apoi adormi”[130]. Din acest moment, totul se îmbracă în straiele unui vis, în care rătăcirea de coșmar se îmbină cu angoasa și neputința evadării sau cu obsesia inexplicabilă a unor gesturi legate mai mult de inconștient decât de alegerile raționale. Prin intermediul somnului debutează cu adevărat acțiunea romanului, iar activitatea onirică se arată în textul lui Kafka drept piatră de temelie. Rămâne ca o marcă a literaturii dostoievskiene, specifică lui Gogol, dar și lui Kafka incertitudinea privind starea imperceptibilă care face diferența dintre vis, ca realitate subiectivă și vis ca realitate obiectivă. Imediat ce adoarme, K. este trezit de un tânăr politicos pentru a-i verifica actele. Fără să proiecteze imaginea unei autorități convenționale,

[130] Franz Kafka, *Castelul*, p. 1.

administrative, cum ar fi poliția sau jandarmeria, îmbrăcat în civil, tânărul îi face cunoscut că „cine locuiește sau rămâne peste noapte aici, locuiește sau rămâne peste noapte oarecum la castel. Nimeni n-are voie s-o facă fără autorizația contelui”[131]. Realitatea în care se trezesc eroii lui Kafka, Gregor Samsa sau K., este una cu urme evidente de oniric, după cum și eroul, din *Castelul*, ține să verifice într-o formă sau alta lumea bizară conturată și afișată ostentativ înaintea lui. K. și, mai mult, vrea, printr-o serie de întrebări simple, reluând de fapt cele comunicate, „să se încredințeze că n-a visat cumva tot ce i se comunicase adineauri”[132].

Caracteristicile lumii în care intră protagonistul par desprinse din orice descriere a unui vis cu un conținut de angoasă. Spațiul este de neacoperit și imposibil de parcurs, cele mai simple sarcini sau încercări de deplasare amintesc de labirint sau de neputința de a se mișca, timpul se dilată astfel încât reperele intrate în reflex încep să fie contrazise și își pierd astfel din validitate. Distanța dintre lumină și întuneric este una variabilă pentru K., străin de dimensiunea accesată și pasager într-o lume cu trăsături onirice: „...se lăsase întunericul, spre mirarea lui K. Fusese plecat atâta vreme? După socoteala lui, să fi trecut cel mult o oră, două. Și doar pornise de dimineață. Și nici nu-i fusese foame. Iar până mai adineauri era ziuă...”[133].

Prin urmare, vedem graba întunericului în sens simbolic, dar surpriza resimțită de protagonist, împreună cu stranietatea unei lumi rămase ascunse, de la început până la sfârșit, sugerează mai degrabă o involuție prin care cele mai simple aspecte, dobândite în timp, ca achiziții ale maturizării, se estompează. K. este chemat să întreprindă o lucrare de măsurare, dar nimic din sat nu cere o asemenea acțiune și, mai mult, tot ce ține de o dinamică socială poartă amprenta unui dialog fals, fără conținut, pentru că instanțele implicate folosesc coduri diferite. Don Quijote era blocat într-un sistem ideologic, inutil și care nu găsea ecou în nici unul dintre cei „salvați” în aventurile sale. În manieră similară, K. este blocat în meseria sa de arpentor și toate energiile sale se consumă în căutarea unui răspuns pozitiv sau lămuritor în privința serviciului pentru care crede că a fost angajat. Să fie în drama arpentorului, de care

[131] *Ibidem*, p. 2.
[132] *Ibidem*.
[133] *Ibidem*, p. 22.

nimeni nu are nevoie, manifestarea intimă a eșecului resimțit de scriitor, forțat de împrejurări să practice o meserie străină de aspirațiile sale? Fără îndoială, după cum o arată corespondența și notele de jurnal, Kafka, un hipersensibil asemeni unui personaj captiv în real din povestirile lui Gogol, resimțea unele dintre aspectele cele mai simple ale vieții sale, banale pentru majoritatea, la o intensitate deosebită. O însemnare lungă în *Jurnal*, din anul 1912, referitoare la situația sa afectivă, forțat să-și comande un costum nou, arată intensitatea trăirilor scriitorului: „...obosit, copleșit de reproșurile mamei, am rămas în loc pentru totdeauna – toate mi se întâmplau pentru totdeauna – departe de fete, de aparițiile elegante și de petrecerile dansante”[134].

Nimic din ceea ce K., în urma experienței acumulate, crede normal, nu se confirmă în satul și așezarea din jurul castelului. Iar despre cei doi secundanți, Artur și Ieremias, primiți pentru a-l asista în munca sa, K. își dă repede seama că tinerii nu au nici un fel de cunoștințe privind activitatea respectivă. Și, mai mult, dialogul însuși pare mai degrabă desprins dintr-un vis.

Poate că scena cu adevărat marcantă a operei, privind trăsăturile unei realități elastice, puțin spre deloc specifică lumii percepute în starea de veghe, este chiar cea în care K., ostenit de încercarea de a se apropia de castel, caută refugiu într-o casă din apropiere. Totul, de la aspectul casei, la ceea ce este descris înăuntru, poartă semnul oniricului și al simbolicului. O cameră în penumbră, blocată la intrare de rufe: „Dintr-un colț porneau țipete de copil. Dintr-un alt colț ieșea un fum gros, transformând penumbra în întuneric”[135]. Incertitudinea privind spațiul în care a intrat se prelungește în prezența proprie, de care K. nu pare stăpân. „Faptul că-l cunoșteau nu părea să-l recomande”[136], dar menține o atmosferă de vulnerabilitate bizară, similară cu ceea ce psihanaliza a numit *vis jenant de nuditate*, în care protagonistul, Eul, se vede observat, cunoscut, în ciuda unui public nou, alcătuit din oameni întâlniți pentru prima dată.

Iată doar câteva dintre trăirile specifice unui vis de nuditate: „...resimțim în el rușine și jenă, dorim să fugim sau să ne ascundem și avem o inhibiție specială; nu ne putem clinti din loc...”[137]. Recunoaștem repede și fără nici un proces analitic

[134] *Idem*, *Jurnal*, p. 206.
[135] *Idem*, *Castelul*, p. 14.
[136] *Ibidem*.
[137] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de: Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2007, p. 237.

dificultățile de mișcare ale eroului surprins de Kafka mergând spre o țintă inaccesibilă, despre care am discutat și mai sus. În schimb, jena și nevoia de a se ascunde reprezintă manifestări tipice în galeria comportamentală a lui K., în mod special, pentru că dacă am suprapune cele două trăiri peste *Metamorfoza* lui Gregor Samsa lucrurile ar deveni, iarăși, destul de clare. Indirect se construiește scenariul perfect care, prin acumularea detaliilor, pune eroul într-o situație deosebit de neobișnuită și poate chiar umilitoare. Odată intrat în casă, este întâmpinat la modul impersonal de o voce autoritară de bătrân, deranjat de apariția sa: „De ce l-ai lăsat să intre? Se poate să dăm drumul în casă oricărui vagabond?”[138]. După o asemenea primire ostilă, K. se vede în fața unei scene, după cum am afirmat, de vis, în sensul inconștient-metaforic al cuvântului – doi bărbați fac baie împreună, câțiva copii se joacă într-un alt colț, iar „mai surprinzător era colțul din dreapta, fără să-ți poți da seama exact în ce consta ciudățenia”[139], descrie Kafka într-unul dintre cele mai criptice fragmente ale romanului: „Printr-o spărtură mare, singura deschizătură a peretelui din fund, pătrundea în adâncul acelui colț [...] o lumină palidă [...] și dădea o strălucire ca de mătase rochiei unei femei care zăcea acolo ostenită, aproape culcată, într-un fotoliu [...]. Ținea un sugaci la piept”[140]. În fața unui peisaj de acest fel, K. nu rămâne imobil, ci devine parte a acțiunii prin stropii calzi de apă care îl ating necontenit prin mișcările celor doi bărbați care fac baie.

Refugiul în somn, completează ceea ce noi am considerat a fi aproape o anatomie a visului de jenă, cunoscut în cele mai intime detalii de procesele introspective ale lui Kafka. Inexplicabil, K. adoarme cu capul pe umărul unui bătrân de lângă el, doar pentru a fi trezit brutal de o voce și dat afară la propriu: „...ospitalitatea nu intră în obiceiurile noastre, n-avem nevoie de oaspeți”[141]. Autoritatea paternă, prezentă în roman atât prin simbolul falic al turnului inaccesibil, care guvernează întregul peisaj și grup de oameni prin puterea misterioasă a unei tradiții necunoscute, dar respectate de toți ca lege sau cutumă, are un corespondent în bărbații care nu se jenează să se spele și să-l dea afară pe K. atunci când hotărăsc asta. Prin urmare, putem explica prezența celor *doi bătrâni*, ca atribute ale masculinității

[138] Franz Kafka, *Castelul*, p. 14.
[139] *Ibidem*.
[140] *Ibidem*, p. 14-15.
[141] *Ibidem*, p. 16.

paterne și pentru că, după cum am văzut în *Metamorfoza*, Gregor, alungat și el, nedorit în casă de tatăl său, aude în urma lui ceea ce „nu mai părea să fie doar vocea unui singur tată”[142].

Grupul sugerat de text, responsabil cu alungarea și stigmatizarea, face din protagoniștii lui Kafka adevărați eroi, animați de ura colectivă și de dorința de a fi sacrificați pentru un bine general, intuit și posibil doar prin actul ostracizării și al sacrificiului. Iar scriitorul încifrează o experiență cunoscută prea bine, după cum o afirmă Montandon, cel care a și dedicat biografiei lui Kafka un studiu axat, în principal, pe marea temă a musafirului nepoftit. Kafka știe mai bine ca oricine, consideră cercetătorul francez, „ce înseamnă stingherealа născută din coabitare, promiscuitatea unor persoane străine una față de cealaltă...”[143]. „Ospitalitatea imposibilă”[144], așa cum o numește Montandon, este una dintre temele majore ale universului kafkian, dar, odată cu ea, devine și un registru comportamental, psihologic, de trăiri conflictuale. Obsesia spațiului intim, destinat locuirii, este mai clară și din felul în care scriitorul organizează scena cu atât de puține trăsături reale. Colțurile sunt destinate bărbaților și copiilor, respectiv unei imagini prin excelență materne, despărțite în mod clar de reguli interioare nescrise.

Ascunsă, cu subtilitatea-i specifică lui Kafka, este și judecata bătrânului care domină scena și casa unde s-a odihnit K., o altă marcă a literaturii kafkiene, în care sentimentul chemării, predestinării pentru un anumit lucru (literatura și exercițiul unei misiuni după cum a fost ea asumată de scriitor) nu primește empatia nimănui: „Dacă v-au chemat, înseamnă că au nevoie de dumneavoastră, o fi o excepție, noi însă, oamenii mărunți nu ne abatem de la reguli...”[145].

Vedem în trăsăturile lumii onirice, revărsate asupra stării de veghe pentru a crea ipostaze și senzații, un simulacru de viață, asumat de arpentor fără să-i înțeleagă efectul thanatic. Cu toate că vorbește doar o singură dată, la început, despre familia sa, „dacă îți lași nevasta și copilul, cum am făcut eu, și pleci așa departe, vrei să le și aduci ceva când te întorci acasă”[146], ceea ce l-ar așeza pe K. sub influența pulsiunii de viață, dar acțiunile sale

[142] *Idem*, *Verdicul și alte povestiri*, p. 52.
[143] Alain Montandon, *Despre ospitalitate. De la Homer la Kafka*, p. 310.
[144] *Ibidem*, p. 315.
[145] Franz Kafka, *Castelul*, p. 16.
[146] *Ibidem*, p. 6-7.

în privința celui mai terestru și mai convențional Eros îl plasează, de fapt, sub influența lui Thanatos.

Valeriu Cristea a văzut în eros și „o sursă a fantasticului mai puțin cercetată”[147], și, chiar dacă nu își propune să facă distincție între cele două pulsiuni, observă în *Erosul la Kafka*[148] o ardere a etapelor firești dinamicii sexuale sau amoroase umane. Astfel, „eroinele au o aderență promptă la masculinitate, se predau imediat bărbaților, în a căror zonă fizică de influență intră. Prima tangență le e fatală, ele aparțin masculului celui mai apropiat în spațiu”[149].

Ne oprim, cu referirile la spațiul unei *realități onirice*, pentru a discuta specificul Erosului la Kafka, legat indiscutabil de un univers cu limite flexibile, generatoare de confuzie. Triunghiul Klamm – Frieda – K. nu este nici unul obișnuit și nici exclusiv erotic în sensul comun, mai puțin important pentru abordarea propusă de noi. Însă concepția că între K. și Frieda există iubire sau o formă de atracție de vreun fel, inițială, reprezintă doar o speculație nefondată și imposibil de susținut de traducerile în limba română. Între cei doi, doar în foarte rare ocazii, are loc un dialog veritabil, o comunicare bazată pe un cod comun, după cum K. se află în ipostaza ingrată de a încerca să înțeleagă o lume, echipat cu instrumente nepotrivite. Alteritatea și neputința unui exercițiu de toleranță minimă reprezintă vina ascunsă a tuturor celor care aglomerează satul și castelul. Roger Garaudy a remarcat foarte bine contrastul meseriei practicate de K. față de structura lumii accesate sau în care a intrat. Astfel, „în această lume a lui *a avea*, foarte bine cadastrată, în care fiecare este îngrădit, pe veci, în propriile sale limite [...], orice tentativă de a deplasa pietrele de hotar constituie o acțiune subversivă”[150]. Ordinea de tip pasiv, unde nimic și nimeni nu poate iniția sau genera hotărâri, uneori cu senzația că nici măcar personale, este tulburată de un arpentor chemat, așa cum suntem lăsați să credem, dintr-o greșeală. Ca o entitate conștientă, zeu și supus în același timp, după cum castelul se află în toate casele din jurul său, cheamă asupra sa singurul exercițiu capabil să-i pună la îndoială ordinea și însăși natura. După cum Iov cade pradă unui joc al orgoliilor, indiferente la dramele psihologice viitoare, imune la durere și la sensul ei, K. devine *experiment provocat* potrivit

[147] Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 289.
[148] *Ibidem*, p. 288-293.
[149] *Ibidem*, p. 290.
[150] Roger Garaudy, *op. cit.*, p. 148.

principiului evocat strălucit de Claude Lévi-Strauss în cercetările sale antropologice și mai ales în *Antropologia structurală*[151]. Discuția despre „adevărata" putere a șamanilor și despre ceea ce se poate numi *eficiență simbolică* ne-a determinat să facem, în altă parte, următoarele precizări: „Cadrul instituţional este înlocuit în folosirea simbolurilor de şamanism de către comunitatea care participă cu întregul colectiv la procedurile de vindecare, participarea grupului reprezentând nu doar o confirmare şi o întărire a «instituţiei» acceptate în comun, ci şi o investire a şamanului cu putere. Aşa cum orice deconspirare a teatralului pus în scenă de vraci aducea pierderea puterilor terapeutice prin neîncrederea publicului, există şi pacienţi care prezintă o oarecare rezistenţă la hipnoză sau la sugestie"[152]. Doar ispitirea și încercarea adevărată a limitelor poate arăta adevărata natură a unei construcții!

Radu Enescu îl vede pe K. mai ales prin meseria practicată de el, ca pe „purtătorul *virtual* al fisurii, pentru că el vine cu un scop precis care, introdus în mecanismul castelului, i-ar schimba direcția funcționării..."[153]. *A măsura* sau *a stabili hotare* devin pentru cercetătorul român acțiuni distructive pentru natura misterioasă a *Castelului*, iar eșecul întreprinderii lor, a asumării sarcinii și jocului propus, reprezintă adevărata alienare în care cade K. Nici o enigmă nu ar mai fi putut rămâne dacă arpentorul și-ar fi practicat meseria fie și pe cea mai mică parcelă din terenul *Castelului*, iar „în loc să înfrunte prin cunoaștere și iscusință legile aparent ascunse [...], K. renunță la acțiunea sa finalizatoare, se lasă târât de legile naturii în loc să le domine..."[154]. Pasivitatea oamenilor din castel se transmite prin contagiune, ca un păcat care stigmatizează și posedă în întregime structura gazdei fără nici o apărare.

Distanța ideologică dintre K. și Frieda este, așadar, importantă și reală, în ciuda unor eforturi evidente, sincere, de înțelegere și de compasiune arătate femeii de către specialistul în măsurători cadastrale. „Din ochii dumitale", îi spune K., „răzbate nu atât lupta trecută, cât cea viitoare"[155], referindu-se la relația femeii cu Klamm și la posibilele prejudecăți inspirate de ea.

---

[151] Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, traducere din limba franceză de J. Pecher, București, Editura Politică, 1978.
[152] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2015, p. 168.
[153] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 118.
[154] *Ibidem*, p. 119.
[155] Franz Kafka, *Castelul*, p. 51.

Încercarea de a empatiza cu Frieda nu face decât să declanșeze femeii o reacție de apărare, îngrijorate de un posibil gând ascuns al bărbatului și de o potențială încercare de a o despărți de încă și mai misteriosul personaj, Klamm. K. reacționează abrupt în fața unui partener de dialog atât de diferit în receptare și decodarea informației și face uz de o ironie care, ca întregul său discurs pe care nu l-am reluat aici, este inutil și fără un receptor veritabil: „– Mi-ai ghicit gândul, zise K., parcă obosit de atâta neîncredere, tocmai asta a fost intenția mea cea mai tainică”[156] și plusează aproape batjocoritor pentru tânăra femeie din spatele tejghelei: „– Ar trebui să-l părăsești pe Klamm și să devii iubita mea. Și acum pot să și plec”[157].

Departe de a se comporta ca un bărbat implicat într-un flirt, K. se folosește de ironie pentru a constata și arăta partenerei de dialog incapacitatea de a-l înțelege. Și de această dată, scriitorul reușește să surprindă printr-o reacție paradoxală a femeii care, în scurt timp îl roagă pe K. să rămână cu ea peste noapte, „îi dădu în fugă o sărutare”[158] sau chiar adoptă un limbaj în vădit contrast față de atitudinea ei inițială: „– Iubitule! Drăguțul meu! Șopti Frieda, fără să se atingă însă de K. Stătea întinsă pe spate cu brațele desfăcute...”[159].

Kafka pune atitudinea femeii, care denotă supunere totală prin fiecare detaliu nonverbal în relație directă cu replica acidă a lui K., dezamăgit de incoerența lumii cu care interacționează de când a ajuns în sat, ceea ce caracterizează universul castelului ca unul lipsit de ironie sau subtilități de limbaj. Oamenii săi, supușii, devin parteneri de dialog pe care un străin, așa cum rămâne întotdeauna K. în lumea lor, nu-i va înțelege niciodată, dar se poate expune celor mai neobișnuite reacții, provocate tocmai de o „naivitate” aproape puerilă. Din răspunsul lui K., Frieda alege singurul mesaj decodat, prin simplitatea lui absolută. Ceea ce în lumea lui K. ar fi trecut ca o ironie sau chiar insultă, în zona de influență a castelului devine o propunere sau chiar o declarație de dragoste.

Dincolo de interacțiunea verbală a celor doi, există o tipologie la fel de neobișnuită a intimității în operele lui Kafka, după cum a observat mai întâi Valeriu Cristea. Prima scenă de dragoste dintre cei doi se desfășoară pe jos, ceea ce stabilește

[156] *Ibidem*, p. 51-52.
[157] *Ibidem*, p. 52.
[158] *Ibidem*, p. 55.
[159] *Ibidem*.

un nivel al erosului primar, „aproape întotdeauna pe podele sordide, în unghere întunecoase..."[160]. Criticul și eseistul român vede în erosul kafkian o „simplificare subumană a gesturilor, a preambulului erotic, pentru direcționarea pur zoologică a raporturilor..."[161]. Am făcut următoarea afirmație, cu altă ocazie, discutând una dintre operele lui T. Pynchon: „feminitatea se dovedește a fi unul dintre factorii catalizatori ai evoluției umane și ai tranziției spre o stare menită omului de către zei"[162]. În relație cu două dintre textele de referință ale literaturii universale, *Epopeea lui Ghilgameș* și *Măgarul de aur*, moșteniri culturale ale unui imaginar colectiv mai puțin asaltat și denaturat de mijloace moderne, asociate corupției planului simbolic sau arhetipal, prezența feminină simbolizează, de multe ori, o inițiere care se petrece într-un cadru împărțit în două: cel al umanului și cel al registrului animal. Pământul, hambarul, podeaua devin spații ale iubirii fizice, ale unei împreunări cu scop ritualic, imune la detaliile culturale privind spațiul iubirii.

Ca urmare, ne interesează mai puțin detaliul că cei doi „rămaseră culcați în micile bălțoace de bere și în alte gunoaie răspândite pe podea"[163] și ne îndreptăm atenția spre câteva aspecte pe care scriitorul insistă privind acțiunea erotică a celor doi, asemănată cu o „inconștiență din care K. încerca mereu să se smulgă făcând eforturi zadarnice"[164]. Orele întregi „de răsuflare în comun, de bătăi de inimă comune"[165], după cum le resimte K., aduc o întreagă gamă de senzații noi, similare trăirii în labirintul despre care am discutat în partea introductivă a capitolului. Erosul nu este regăsire, după cum nu produce nici senzația unei întâlniri sub spectrul androginiei și al împlinirii fizice și mentale. Nici măcar scopul inițiatic, primitiv în aspectul său al iubirii, nu poate fi satisfăcut de prima și cea mai importantă scenă de iubire dintre K. și Frieda, pentru că bărbatul „avea mereu senzația că se rătăcește pe meleaguri străine sau că a ajuns atât de departe ca nimeni înaintea lui, într-o străinătate unde nici măcar aerul nu avea vreun component din atmosfera de acasă [...], unde, împresurat de tentațiile ei absurde, nu poți

[160] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 290.
[161] *Ibidem*.
[162] Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2016, p. 139.
[163] Franz Kafka, *op. cit.*, p. 56.
[164] *Ibidem*.
[165] *Ibidem*.

face totuși altceva decât să mergi înainte, să rătăcești mai departe"[166]. Și este exact ceea ce se și întâmplă, pentru că primul contact intim dintre cei doi devine pentru K. o sentință de rătăcire într-un spațiu rămas necunoscut, printr-o diferență ideologică și socială imposibil de depășit. Asumarea unui eros pe care nu-l înțelege în totalitate este asociată tărâmului guvernat de regulile oniricului. Ca într-o construcție de tip *vis în vis*, cei doi se trezesc în compania celor două ajutoare, instalate comod ca și cum ar fi asistat toată noaptea la scena de dragoste dintre K. și Frieda. Timpul a trecut și de această dată altfel pentru K., surprins de felul în care se scurge timpul: „– Am nevoie de voi ziua, nu noaptea [...]! Era într-adevăr ziuă..."[167].

Există o temă a somnului, folosită de scriitor aproape ca un instrument pentru a construi o lume cu un contur mai degrabă difuz, permițând visului să se infiltreze constant în ceea ce ar putea trece drept realitate. În condițiile unui text atât de intim legat de biografia scriitorului, realitatea sugerată, chiar și acolo unde se află în conflict cu o altă dimensiune, este până la urmă o formă de manifestare subiectivă.

Somnul, ca manifestare umană esențială, are, din cele mai vechi timpuri, toate aspectele lui Thanatos. Antropologia a arătat, în urma experienței cu grupurile ori comunitățile cu trăsături primitive, că analogia dintre *moarte* și *somn* a fost una dintre cele mai puternice credințe ale oamenilor. Émile Durkheim arată și mecanismul prin care, la modul general, s-a ajuns la ideea de „moarte ca un somn prelungit"[168], prin intermediul conflictului adus de vis în viața celor care, cu o gândire naivă, au experimentat întâlniri cu oameni îndepărtați sau chiar morți. Dualitatea omului, plasat în permanență între viață și moarte, a fost întărită de un sistem de credințe special în care „...absența lui în timpul somnului are de regulă drept efect întreruperea vieții și a gândirii"[169]. Moartea a devenit în imaginarul și construcțiile simbolice ale oamenilor, aflați în zorii civilizației, „doar un leșin mai îndelungat sau un somn prelungit..."[170].

Se cuvine să amintim, aici, un întreg capitol dedicat de psihanalistul Otto Rank umbrei și somnului în *Dublul. Don*

[166] *Ibidem*.
[167] *Ibidem*, p. 57.
[168] Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, Taducere: Magda Jeanrenaud și Silvia Lupescu, Iaşi, Editura Polirom, 1995, p. 73.
[169] *Ibidem*, p. 57-58.
[170] *Ibidem*, p. 58.

Juan[171], unde analiza cercetărilor lui Spiess și ale lui Frazer conduc spre o concluzie unică, formulată clar și imbatabil: „prima credință despre suflet este legată de moarte"[172]. Psihanalistul arată că între cele mai întâlnite manifestări patologice, comune unora dintre marii scriitori ai lumii, se ascunde frica de a fi îngropați de vii sau de a li se confunda cu moartea un somn foarte profund. Freud aduce aici, în celebrul său eseu *Dostoievski și paricidul*[173], un exemplu important, evocând o poveste culeasă de biografii scriitorului rus: „Andrei, fratele său, povestește că Feodor obișnuia încă din adolescență să lase bilete înainte de a adormi. [...] ruga, întrucât în timpul nopții s-ar putea să cadă într-un somn vecin cu moartea, să nu fie înmormântat mai devreme de cinci zile"[174].

În lumina celor prezentate foarte pe scurt despre somn, considerăm că ar trebui să nu ignorăm sugestiile scriitorului, repetate și pline de sensuri ascunse, privind, de pildă, obiceiurile celor numiți pe scurt, „domnii din castel". Primul contact dintre K. și Klamm, reprezentant de seamă al castelului este intermediat de un „ochi sfredelit în ușă cu scopul evident de a putea cerceta prin el"[175] și, în mod surprinzător pentru specialistul în măsurători, de somnul celui de la care așteaptă cu înverșunare sau pe care începe să-l caute peste tot pentru un răspuns care să-i confirme într-un fel prezența în comunitate. Exceptând acest prim „contact", indirect, caracterizat de ceea ce am putea numi *comportament voierist*[176], eroul lui Kafka rămâne captiv în dorința sa de a găsi un răspuns din partea unui oficial al castelului. Introvertit, mai degrabă pasiv în relațiile sale de iubire, nehotărât și hipersensibil, Kafka pare să înțeleagă foarte bine psihologia celui care preferă să urmărească, ascuns de

---

[171] Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Editura Institutul European, 1997, p. 82-99.

[172] *Ibidem*, p. 90.

[173] Sigmund Freud, *Opere*, vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 287-303.

[174] *Ibidem*, p. 294.

[175] Franz Kafka, *Castelul*, p. 48.

[176] Una dintre componentele principale ale comportamentului de tip voierist este nu atât caracterul intim al practicilor desfășurate și urmărite pe furiș, ci distanța fizică, de netrecut, dintre privitor și actantul urmărit. Pentru ca satisfacția să apară, de cele mai multe ori, cel observat trebuie, cum se și întâmplă în cazul nostru, să nu fie conștient de prezența celuilalt și de violarea spațiului său intim. Practicile sexuale reprezintă, de regulă, tipul de manifestare intimă preferată de un voierist, dar după cum majoritatea interacțiunilor intime la Kafka poartă amprenta inadaptatului, complexatului și bărbatului fără încredere în forțele proprii, somnul devine o manifestare cu conținut personal similară sexualității.

întuneric, după cum și Goliadkin al lui Dostoievski părea să prefere holurile și colțurile întunecoase de unde putea observa viața în plina ei manifestare. Nu doar în structura simbolică, falică, a turnului, vedem materializarea unui complex specific scriitorului, alimentat din copilărie prin relația conflictuală cu tatăl, ci și în inaccesibilitatea misteriosului Klamm, atât de aproape de eroul romanului și totuși niciodată prezent în mod concret pentru a-i răspunde întrebărilor. Vedem în nevoia lui K. de a fi recunoscut ca arpentor un ecou al biografiei creatorului, niciodată împăcat cu statutul său în cadrul intim al familiei, niciodată înțeles în aspirațiile sale literare.

Ceea ce K. reușește să vadă printr-o gaură din ușă este banalitatea în cea mai misterioasă formă a ei. Domnul Klamm, așezat într-un fotoliu cât se poate de comod, „de statură mijlocie, gras și greoi”[177], cu ochelarii așezați „cam strâmb pe nas”[178], este surprins într-o postură de statuie, cu un cot pe masă și o mână lăsată pe genunchi, în fața unui pahar de bere și, amănunt care trebuie verificat și de Frieda, plin de semnificație, „nu se aflau hârtii pe masă”[179]. Nimic din complexitatea aparentă a castelului nu pare să se regăsească în persoana spionată de cei doi, cu atât mai mult cu cât întreaga scenă, prin detaliile ochelarilor, al paharului de bere și a lipsei hârtiilor, întăresc că ceea ce oamenii consideră lege este, de fapt, o construcție fără fond.

Aerul de roman polițist al scenei se transformă în scurt timp pentru că femeia, încă iubita lui Klamm, îl asigură pe K. de faptul că cel spionat nu se află la lucru, ci pur și simplu doarme: „Asta-i poziția lui de somn, domnii dorm foarte mult, e chiar ceva de neînțeles. De altfel, dacă n-ar dormi atâta, cum ar putea să-i suporte pe oamenii ăștia”[180]? Ar fi pentru prima dată când se face o legătură atât de directă între somn și o funcție de toleranță sau chiar terapeutică în urma unor eforturi de empatie. Ca manifestare thanatică însă, un asemenea somn prelungit, specific guvernanților, reprezentanți de seamă ai societății de tip birocratic, seamănă atât cu o manifestare de tip neuroastenic, cât și cu o alienare de chiar scopul cu care ceilalți i-au învestit într-un fel sau altul.

Somnul devine în roman o formă de existență care permite și adaptarea protagonistului la un nou statut, reflectare a

[177] Franz Kafka, *Castelul*, p. 48.
[178] *Ibidem*, p. 49.
[179] *Ibidem*.
[180] *Ibidem*, p. 53.

zbuciumului permanent resimțit de Kafka. Într-o încăpere frecventată de diferiți oameni, K. reușește să doarmă, ceea ce amintește în bună măsură despre condițiile de viață suportate cu stoicism de scriitor: „În pofida acestui du-te-vino, K. rămase în pat toată ziua și toată noaptea [...]. În dimineața, când se scula, în sfârșit odihnit, era cea de-a patra zi a popasului său în sat”[181].

În privința imagoului patern, la care am făcut și vom face în continuare referire, se cuvine să aducem un argument care este menit să întărească ipoteza conform căreia castelul, prin turn, dar mai ales Klamm, ca figură autoritară, inaccesibilă, reprezintă manifestări ale aceluiași *mit personal*, pentru a-l invoca încă o dată pe întemeietorul psihocriticii, Charles Mauron. Neobișnuita poziție de somn a *domnului* din castel poate fi explicată printr-o altă scriere de-a lui Kafka, biografică, ascunsă pentru mult timp de Max Brod, atât din pricina unui conținut intim deosebit, dar și dintr-o dificultate în a se hotărî dacă textul este mai potrivit operei de tip biografic sau celei literare. „Ca atunci, când te zăream înainte”, scrie Kafka în *Scrisoare tatălui*, „dormitând oleacă în firmă, cu cotul pe birou...”[182].

Pornind de la imbatabila teorie psihanalitică a visului, potrivit căreia acesta reprezintă, de cele mai multe ori, împlinirea unei dorințe, vedem în descrierile lui Kafka, pline de o autenticitate a detaliilor psihice și a formelor de manifestare specifice somnului, atât un fond biografic important, cât și unul inconștient, încă și mai valoros. Dificultatea asumării și analizei visului în literatură nu poate fi ușor trecută cu vederea, mai ales că o asemenea misiune are și o grea încărcătură tabu, la limita dintre speculație și demonstrație științifică, ambele irelevante pentru demersul analitic al operei literare. Cu toate acestea și în ciuda faptului că marii gânditori și critici ai spațiului cultural românesc s-au ferit de orice relație cu instrumentele psihanalizei (Adrian Marino, G. Călinescu, pentru a numi doar doi), concluziile științei care a abordat inconștientul, ca nici una înaintea sa, fac parte adesea din schema receptării operei de artă. Valeriu Cristea, de pildă, alături de marii critici și teoreticieni ai literaturii, valorizează pozitiv și indirect nevoia unei abordări mai profunde a registrului psihologic implicat în creație și în receptare. Câtă intuiție se ascunde într-o serie de interogații formulate de

[181] *Ibidem*, p. 59.
[182] Franz Kafka, *Scrisoare tatălui*, Cuvânt înainte și traducere de Andrei Zanca, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2009, p. 54.

cercetătorul român – „Cunoaștem, oare, noi cu adevărat psihologia cititorului, personaj de rezervă al romanelor [...]? Cunoaștem, oare, noi cu adevărat psihologia lecturii [...] relația cititor – personaj literar”[183]? Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag rămân, fără îndoială, promotori esențiali în privința onirismului în România și a importanței visului în registrul literar. Realitatea construită de Kafka în operele sale, de tip mozaic, alcătuită din fragmente biografice și onirice, face dovada unei familiarizări intime cu ceea ce psihanaliza a numit *fantasmă*, și despre care noi am discutat pe larg în primul volum al abordării de față. Ecou al insomniilor de care a suferit scriitorul, K. reușește să doarmă odihnitor doar arareori. Adormitul este sinonim cu un trezit brusc, agresiv, iar somnul cere un travaliu, ca o muncă necesară pentru a-l dobândi. De pildă, „K. ațipise de câtăva vreme pe jumătate, acum fu din nou smuls din somnolență”[184] sau, descrierea amănunțită a ceea ce noi am numi *travaliul somnului*: „K. dormea; nu era propriu-zis un somn, auzea cuvintele [...]; un cuvânt după celălalt îi pătrundea în auz, dar scăpase de supărătoarea conștiință trează, se simțea liber [...]; nu era încă adâncit în somn, dar cufundat sub suprafața lui. Nimeni n-avea să-i mai răpească acest lucru”[185]!

Această stare intermediară, independentă de toate cenzurile impuse prin educație și de societate, a făcut obiectul celor mai profunde și mai controversate texte ale literaturii universale, până în contemporaneitate. De referință rămâne revoluționarul roman al lui Bret Easton Ellis, *American psycho*, unde starea de visare-fantasmare pare să preia în mod definitiv conducerea firului narativ și a destinului protagonistului. Ceea ce nu ni se spune însă în romanul american, este clar semnalat de Kafka. Eroul său doarme sau se luptă să o facă! Iar ceea ce nu se întâmplă niciodată în starea de veghe prinde contur în momentul căderii cenzurilor, prin starea vecină cu somnul, când, o sugestie homoerotică se manifestă sub forma unui conflict generat de statutul social. „Un secretar gol, foarte asemănător cu un zeu grec, era încolțit în luptă de către K. Era foarte caraghios ce se petrecea, și K. zâmbea dulce în somn, văzând cum atacurile sale îl scoteau pe secretar din atitudinea sa mândră [...]. Mai era oare o luptă? Nu întâmpina împotriviri

[183] Valeriu Cristea, *op. cit.*, p. 6.
[184] Franz Kafka, *Castelul*, p. 340.
[185] *Ibidem*, p. 342.

serioase [...]. Acest zeu grec piuia ca o fată gâdilată"[186], reprezintă o descriere fidelă a felului în care fantasma de împlinire a dorinței, supusă și ea, ca și visul, inconștientului și procesului de simbolizare și metamorfozare, acționează cu toate elaborările dramatice, manifestările fizice necontrolate în somn și stările de incertitudine ale psihicului. Totuși, ceea ce pornește ca fantasmă pare să prindă aspectul visului, pentru că tranzițiile bruște de spațiu reprezintă o marcă a activității onirice: „Și deodată dispăru. K. se afla singur într-o încăpere spațioasă..."[187]. O senzație de durere îl face pe visător, pe K., să se trezească simțindu-se „prost, ca un copil mic când e trezit"[188]. Disconfortul trezitului și egoismul specific somnului reprezintă perspective literare strălucit abordate de scriitor, senzația de rău resimțit fiind o reacție de tip reflex în fața oricărui vis de împlinire a dorinței. „Când starea de somn este depășită", scrie Freud, „cenzura se reinstaurează rapid la întreaga-i valoare și poate să distrugă acum iarăși ceea ce i-a fost smuls în perioada slăbiciunii ei"[189], punând în opoziție directă cele două lumi în care K. pare să trăiască, alternativ: lumea reală și cea onirică.

Noaptea este momentul somnului în lumea lui Kafka, dar și al unei forme de evadare pe care o practică în egală măsură și supușii și domnii aparținând de castel. Interacțiunea și apropierea dintre cele două instanțe, supuși, oameni de rând – domni, are loc doar sub imperiul nocturn, ceea ce stabilește, încă o dată, caracterul oniric, profund biografic, al operei. Onirismul este terapeutic în *Castelul* pentru că permite înlocuirea lumilor sau căderea unor cenzuri moralizatoare și eliberarea energiilor inconștiente. K. vrea răspunsuri sub orice formă ar fi ele, atâta timp cât îi confirmă un statut, iar domnii, ca simbol al autorității paterne, rămân într-o atitudine disprețuitoare, la limita unei toleranțe necesare în fața unor oameni fără de care însăși prezența sau existența lor nu mai poate fi posibilă.

Prin urmare, observăm cum textul surprinde clar un conflict între entități silite să conviețuiască în forma unor discuții sau interogatorii nocturne, conduse de reprezentanții castelului: „...K. avu parte de o nouă explicație a rostului lor – aveau doar

[186] *Ibidem*.
[187] *Ibidem*.
[188] *Ibidem*, p. 343.
[189] Sigmund Freud, *Opere*, vol. XV, *Vis și telepatie*, Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, Prefață Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999, p. 74.

scopul ca domnii să-i audieze pe împricinații a căror prezență le era insuportabilă în timpul zilei, cât mai repede, noaptea, la lumina artificială, cu posibilitatea de a uita îndată, în somn, urâțenia lor"[190]. Și în privința distanței psihologice dintre domni și supuși credem că putem invoca textul *Scrisoare tatălui*, cu atât mai mult cu cât Kafka, aici și în *Jurnal*, stabilește fără îndoială că imaginea paternă reprezintă sursa pentru cele mai multe dintre conflictele și temele sale literare. „Scrisul meu trata despre tine", scrie Kafka în scrisoarea niciodată expediată, „deplângeam, acuzam acolo, doar ceea ce nu puteam deplânge la pieptul tău"[191].

Incompatibilitatea dintre entități, cu aspect de dispreț, ar putea găsi traducere într-un detaliu oferit în *Scrisoare* despre relația cu tatăl din perspectiva literaturii fiului: „Aversiunea, pe care tu ai avut-o, firește concomitent, chiar și împotriva scrisului meu, mi-a fost ca excepție, binevenită. Vanitatea mea, ambiția mea au suferit de fapt prin felul, devenit celebru, cum îmi întâmpinai cărțile: «Pune-o pe noptieră!»..."[192]. Găsim un indiciu important în aversiunea resimțită de fiu din partea tatălui său, dar și mai stridentă pare să fie asemănarea interogatoriilor nocturne întreprinse de domnii din castel și obiceiul, deja reflex al tatălui, de a direcționa orice carte spre noptieră, spațiu asociat în mod clar și definitiv, somnului. Nevoia tânărului Kafka de a fi înțeles, acceptat și citit, de primul model și cel mai important al vieții sale, întâlnește un refuz ofensator sau, la fel de grav, unul care îl transformă în lectură pentru adormit, independentă de orice travaliu analitic și de cele mai multe dintre emoțiile specifice lecturii.

Așadar, joaca, umorul negru și ironia fină ar putea face din Kafka un precursor cu totul neobișnuit pentru ceea ce are să devină mai târziu postmodernismul literar. Accentele dramatice ale blocajelor existente în comunicare la modul general, resimțite de scriitor și transpuse în textele sale, fac din relația cu castelul o fabulă care nu are cheie în absența informațiilor biografice. Klamm nu este decât un lider al celor numiți, la modul general, domni, grup format din funcționari transformați în rotițe ale unui mecanism care oricum nu pare să funcționeze. Scrisorile, prin intermediul cărora K. încearcă să ajungă la Klamm și prin care el însuși a ajuns în sat, invocat pentru serviciile sale, se redactează într-o manieră specifică universului kafkian, haotică și supusă

[190] Franz Kafka, *Castelul*, p. 364.
[191] *Idem*, *Scrisoare tatălui*, p. 88.
[192] *Ibidem*.

erorii. Formula este simplă, specifică unei lumi birocratice: funcționarii dictează, iar copiștii scriu, chiar dacă primii obișnuiesc între timp și să șușotească. Absurdul realului experimentat de K. atinge climaxul când eroul are șansa revelației privind natura lumii în care a intrat, dar o ratează, chiar și când observă că „adesea funcționarul dictează cu voce atât de scăzută încât copistul nu-l poate auzi șezând, atunci trebuie să tot sară în picioare, să prindă ce se dictează, să se așeze repede și să noteze, apoi să sară în sus din nou..."[193]. Orice speranță de a ajunge direct la Klamm dispare când K. înțelege că intermediarii reprezintă repere de netrecut și, într-o oarecare măsură, devin ei înșiși Klamm. „Dar ascultă cum stă chestiunea cu scrisorile, cu scrisorile către tine, de pildă", îi spune una dintre femei, soția curierului Barnabas, lui K., încercând să-i arate mecanismul iluzoriu care l-a atras în capcană pe bărbat: „Aceste scrisori nu le primești direct de la Klamm, ci de la copist. Într-o anumită zi, la o anumită oră [...], căci Barnabas trebuie să fie mereu atent – copistul își aduce aminte de el și-i face semn"[194]. *Atenția* și *amintirea*, ca procese care cer totuși o cantitate de energie considerabilă, mai ales în situații de rutină, devin acțiuni simbolice într-un aparat social dezumanizat în ciuda unei ajustări perfecte, de ceas reglat pentru un timp complet străin de convențiile umane, cunoscute reflex de către K.

Așadar, putem vorbi despre Klamm, funcționari și copiști. Structura comunicării labirintice din *Castelul* este completată și de sugestia că Barnabas, curierul, are puterea de a ascunde uneori informații. Fabula, metaficțiunea, contractarea temporală, dilatarea sau realismul magic, asociat unei confuzii permanente reprezintă doar câteva dintre trăsăturile postmodernismului literar. Ne interesează mai puțin să demonstrăm acum că ne aplecăm asupra unor texte cu trăsături postmoderne și ne rezumăm să comparăm universul kafkian cu cel descris de Ellis în cel mai controversat roman al său, *American psycho*. Trăsătura comună celor doi scriitori nu descrie doar o lume alienată, înstrăinată și schizoidă, ci una guvernată de pulsiunea de moarte, unde repetiția unor gesturi sterile, destinate nimicului și îmbogățirii confuziei, devine regulă sau obligație. K. nu este singurul obsedat de ceea ce nu poate accesa, atras de ceea ce i se interzice, fiind în aceeași masă cu restul supușilor față de autoritatea castelului. Întreaga comunitate respectă regulile, cu

[193] *Idem*, *Castelul*, p. 235.
[194] *Ibidem*, p. 236.

atât mai mult cu cât nu le cunosc și cu cât misterul privind prezența și activitatea domnilor se păstrează neatins. Barnabas, curier al tuturor mesajelor care pleacă de la Klamm ar părea cel mai în măsură să vorbească despre bărbat, pentru că „a adunat multe descrieri și le-a comparat, poate chiar prea multe [și], odată l-a văzut și el pe Klamm în sat, prin fereastra unei trăsuri, sau a crezut că-l vede"[195]. Cu altă ocazie, „i s-a arătat un funcționar, printre mai mulți alții, și i s-a spus că ar fi Klamm, dar el nu l-a recunoscut, și încă multă vreme după aceea nu s-a putut obișnui cu ideea că acela ar fi fost Klamm"[196].

Confuzia, asociată dorinței de a ști și de a vedea, aproape de manifestarea revoltei, dar niciodată suficientă pentru a o declanșa, este cea prin intermediul căreia au loc toate raporturile între oamenii simpli și domni, prin reprezentantul Klamm. Barnabas îl descrie pe bărbat prin detalii care ar putea caracteriza pe oricine, la un moment dat, ceea ce considerăm că poartă o semnificație insuficient discutată. „...e vorba, de pildă", arată textul, „de un anumit fel de a da din cap, sau de faptul că vesta îi e descheiată..."[197]. Asemeni unui curcubeu, prezent, vizibil, impresionant de departe, dar totuși absent, de neatins pentru că reprezintă un fenomen optic, independent de lumea fizică, dar determinat de legile ei, Klamm rămâne pentru toți cei care ar putea avea pretenția de a-l cunoaște, doar un concept. Orice apropiere păstrează de fapt o distanță sigură: „are voie să intre într-un birou, dar pare să nu fie nici măcar un birou, ci anticamera birourilor, poate nici atât, poate o încăpere..."[198]. Legile pământului și ale lumii lui K., pline de repere precise, de borne și orizonturi, nu pot permite nici o acțiune de măsurare sau de stabilire a granițelor, de orice fel, în afara celei mentale, resimțite și acceptate de toți sătenii în privința autorității castelului. În ultima parte a textului, spectrul intangibil al lui Klamm se dezvăluie cu adevărat într-o nesiguranță generală atunci când se vorbește despre cine și cum este: „vorbește el cu Klamm, dar e oare adevăratul Klamm? Nu e cumva cineva care doar îi seamănă [...]? Un bărbat atât de căutat și atât de rar accesibil [...] ia lesne diferite forme în închipuirea oamenilor"[199].

Conflictul cultural și ideologic dintre K. și comunitatea în care a intrat este vizibil prin normele diferite, ascunse în

[195] *Ibidem*, p. 234.
[196] *Ibidem*.
[197] *Ibidem*, p. 234-235.
[198] *Ibidem*, p. 239.
[199] *Ibidem*.

majoritatea credințelor și reprezentărilor colective. Toate ușile sunt deschise, inclusiv cele ale castelului, dar accesul în interior este exclus pentru că spațiul are o sacralitate îmbibată de tabu și respectată ca lege de toți oamenii. „Nu poți merge mai departe”[200] dacă ți-ai întâlnit superiorii și scopul a fost atins.

Mecanismul social birocratic, alienat, presupune permanent existența unui scop, cu atât mai mult în dinamica relațiilor dintre domni, reprezentanții castelului, și săteni, ca supuși. Punctul de întâlnire, al celor două instanțe, este acoperit de o confuzie generală și de senzația împlinirii unei meniri demne de cea mai reală mândrie. Contactul cu birourile, dar și cu ușile prin care sătenii, fie ei și curieri, nu pot pentru că nu vor și nici nu știu cum să intre, ca parte a unei atitudini mentale, devine motiv de mândrie pentru familiile celor aleși să se poată apropia de birouri, ceea ce ar putea reprezenta poate una dintre cele mai intuitive și subtile observații privind diferența mental-comportamentală a celor poziționați la periferie. Complexul de inferioritate, stima de sine permanent atacată inhibă orice comportament specific descoperirii și mai ales, curiozitatea care animă, de regulă, revelațiile și facilitează cunoașterea. „Aceste bariere să nu ți le închipui ca pe o graniță bine determinată [...]. Bariere sunt și în birourile în care are acces”[201], i se spune lui K. Astfel, ne este descrisă, în deschiderea romanului, încercarea arpentorului, marcată de eșec, de a se apropia de castel pentru a lămuri confuzia privind prezența lui acolo. Chiar dacă nu este din comunitatea castelului, cu toate că acasă lasă o familie, K. se găsește în imposibilitatea specifică oamenilor din sat de a intra sau de a se apropia de turn, ceea ce ne sugerează că scriitorul se folosește în cazul acesta de o atitudine specifică inconștientului colectiv și mai ales majorității religiilor privind interdicțiile. K., împreună cu ceilalți oameni, resemnați în atitudinea față de turn, nu se poate apropia de castel pentru că, de fapt, inconștientul acționează ca un cenzor, responsabil cu păstrarea secretelor. Cu toate că majoritatea indiciilor se îndreaptă spre neîncredere, suspiciune privind adevărata natură și prezență a domnilor și în special a lui Klamm, nimeni nu pune la îndoială autoritatea totală sub care trăiesc. Aceeași descriere a bărbatului este sub cel mai puternic tabu, pentru că „imaginea

[200] *Ibidem*, p. 230.
[201] *Ibidem*, p. 230-231.

despre el e schimbătoare"[202]. Klamm are toate caracteristicile, mai degrabă, ale unui concept, decât cele ale unei persoane, supus influenței timpului și grupurilor. Asemeni unui *zvon* sau unei *manifestări simbolice* a grupului, Klamm pare, în mod aparent paradoxal, sub influența unei oralități specifice mediilor arhaice, unde informațiile sunt preluate de fiecare, interpretate și transmise mai departe cu un conținut modificat în funcție de propria structură a imaginarului personal. Suntem gata să afirmăm că, de fapt, Klamm este o reprezentare socială construită de imaginarul personal al fiecărui individ care și-a exprimat la un moment dat o părere despre el: „se pare că arată cu totul altfel când sosește în sat, și altfel când îl părăsește, altfel înainte de a fi băut bere, și altfel după ce a băut, altfel când e treaz, și altfel când doarme, altfel când e singur, și altfel în convorbire..."[203]. Compania în care se găsește, de fiecare dată, Klamm, este cea responsabilă de necontenita schimbare a trăsăturilor sale, cu „deosebiri de talie, de corpolență, de atitudine a corpului, de formă a bărbii..."[204].

Prin urmare, opera lui Kafka poate fi înțeleasă mai ușor, prin intermediul psihologiei sociale și al noțiunii de proiecție. După cum scriitorul proiectează în operă imagini și metafore, personajele sale funcționează după aceleași legi psihologice și transferă unui individ, despre care au auzit diferite descrieri și despre care știu că este un reprezentant al autorității supreme în sat, trăsături și caracteristici specifice reprezentării puterii. După cum, pentru unii oameni, imaginea lui Dumnezeu, pornind de la experiența intimă a familiei, protectoare sau abuzivă, este iubitor, blând, sau răzbunător, de unde și un motiv de angoasă, Klamm devine un concept supus capacității oamenilor de a-și imagina autoritatea.

Comparația cu divinitatea nu este una forțată, ci mai mult indusă de toate detaliile relației stabilite între oameni, reprezentanți și Klamm. K. încearcă să trimită o scrisoare sau un proces verbal *domnului*, riscând astfel să fie considerat și chiar comparat cu un copil, prin iresponsabilitatea gestului sau a dorinței sale: „Dar cunoașteți oare toată însemnătatea procesului-verbal, a domnului secretar, a registraturii sătești? [...] Poate, sau probabil, nici dânsul nu știe. Stă aici liniștit și-și

[202] *Ibidem*, p. 232.
[203] *Ibidem*.
[204] *Ibidem*, p. 233.

face datoria [...]. Gândiți-vă însă că a fost numit în acest post de către Klamm, că lucrează în numele lui Klamm, că ceea ce face este aprobat dinainte de Klamm, chiar dacă nu ajunge niciodată până la dânsul. Și cum ar putea să aibă aprobarea lui Klamm un lucru care n-ar fi îndeplinit în spiritul lui?"[205].

Autoritatea *domnilor* și a castelului funcționează pentru că locuitorii care cred în ea îi facilitează prezența și orice acțiune în cadrul grupului. Puterea pare să fie mai eficientă în a supune dacă formele ei sunt necunoscute sau întotdeauna asociate unei confuzii generale. *Domnii* lucrează în cele mai neobișnuite locuri, din dorința de a rezolva treburile cât mai repede și mai eficient, după cum arată chiar textul în ceea ce devine oglinda unei acțiuni mentale colective: „cel mai mult le plăcea să-și lichideze treburile de birou chiar în birt, sau în camerele lor, pe cât posibil în timpul meselor, sau culcați în pat, înainte de a adormi..."[206].

Tot despre o lume aflată în tranziție scrie și Ellis în *American psycho*, unde, în mod similar, tehnica folosită de Kafka este dusă la extrem printr-o utilizare aproape abuzivă, dar fără să creeze senzația unei nepotriviri cu aerul de Wall Street al tinerilor de succes, educați, cu familii bune, dar complet dezumanizați și uneori antropofagi. Romanul se construiește pe starea de fantasmare și de confuzie, încă din primele sale pagini. Gesturi prietenești primite cu răceală arată confuzie la ambele capete ale comunicării nonverbale: „...își dă seama că nu este cine credea și-și înfige privirile într-un *USA Today*"[207]. În altă parte, nici măcar în grup, tinerii de succes nu reușesc să identifice corect și cu certitudine persoanele din încăpere, după cum și ei sunt supuși unei recunoașteri false, acoperite de confuzie.

Succesul altora nu le garantează niciodată recunoașterea fizică, după cum importanța rolului jucat de Klamm îl face imposibil de identificat într-o masă de oameni: „– Ăla nu-i Morrison, zise Price [ci] Paul Owen [...]. – Nu e Paul Owen, zic eu. Pe Paul Owen uite-l acolo..."[208]. Exemplele pot continua în privința romanului american, „– Nu, ăla nu-i Madison, ce Doamne iartă-mă! Ăla-i Turnball!"[209], și arăta o adevărată literatură a confuziei, menite să surprindă o masă amorfă de oameni,

[205] *Ibidem*, p. 154.
[206] *Ibidem*, p. 313.
[207] Bret Easton Ellis, *American psycho*, Traducere și note de Mihnea Gafița, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 14.
[208] *Ibidem*, p. 54-55.
[209] *Ibidem*, p. 78 *et passim*.

lucrând în același domeniu, ca rotițele umane ale castelului lui Kafka, complet înstrăinați unii de ceilalți.

Ipostaza în care se găsește K. nu este una strict antropologică, în sensul alterității, pentru că *a fi străin*, diferit de ceilalți, nu acoperă felul cum eroul este primit și privit. Și totuși, stranietatea intermediază toate relațiile sale: „Nu sunteți din castel, nu sunteți din sat, nu sunteți nimic. Din păcate sunteți totuși ceva, și anume un străin"[210]. Ce înseamnă pentru Kafka „să fii nimic", în comparație cu „greșeala" încă și mai condamnabilă de „a fi străin"? Ceva din psihologia eroului, a *Copilului găsit*, teoretizat de Marthe Robert ca tip psihologic specific epicului, se regăsește și în situația lui K. Datele comportamentului arhetip, salvator, există, însă eroul lui Kafka nu reușește să facă tranziția de la starea unui străin, la cea a promotorului marilor schimbări. Incapacitatea de a-și exercita meseria, ceea ce pentru semnificația castelului ar însemna o deconspirare, o pierdere a componentei magice, pline de mister, atât de importante pentru menținerea obedienței de grup, îl pune pe K. în ipostaza unui personaj tragic, prins între „monstruozitatea amenințătoare a *Castelului* și servilismul amorf al sătenilor"[211]. Absurdul vieții lui K. stă atât în hârtiile sale, vechi, scoase din uz și care ar fi trebuit să rămână într-o arhivă, nu să-l ademenească într-un spațiu străin, cât și în alegerile asumate, de neexplicat pentru un soț și tată, specialist în măsurători cadastrale. Un labirint uman, de alegeri pe care le-am putea numi thanatice fără nici o exagerare, îl transformă și pe K. într-o ființă inferioară, așa cum este întâmpinat din ce în ce mai des pe măsură ce se îndepărtează de scopul său, fie el și absurd.

Să fie cuvintele din *Scrisoare* atât de apropiate de universul kafkian, criptic și inteligibil doar prin intermediul detaliilor biografice, o cheie pentru întreaga operă a lui Kafka? Iată, de pildă, cum castelul și turnul, ca reprezentări inconștiente ale autorității paterne prind contur și par în relație directă cu vasalitatea impusă de Hermann Kafka: „...este semnificativ că și azi mă încurajezi doar înspre lucrurile în care ești tu implicat, când e vorba de vanitatea ta..."[212]. Așadar, elementul comun este de supunere, asociată nevoii imperioase de a impune, aproape abuziv reguli și legi, atât de adânc înrădăcinate în lumea

[210] Franz Kafka, *Castelul*, p. 66.
[211] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 82.
[212] Franz Kafka, *Scrisoare tatălui*, p. 36.

castelului. Regulile de care își aduce aminte Kafka în scrisoarea rămasă netrimisă pe toată durata vieții sale, conturează cu adevărat un spațiu foarte puțin propice unui tânăr pasionat de literatură și, mai ales, de scris. „Nu era voie să zdrobim oasele între dinți, tu însă da", îi scrie Kafka tatălui său, „nu aveam dreptul să sorbim oțetul, tu însă da. Principalul era ca pâinea să fie drept tăiată; că tu o făceai însă cu un cuțit picurând încă de sos, era totuna."[213]

În acest context, considerăm că relevantă este și întrebarea privind ce anume îl împiedică pe K., dar și pe omul care moare *în fața legii*, să intre. Radu Enescu remarcă, evident, că nu există un motiv concret pentru care K. rămâne în afara castelului, iar simpla lectură a dramei trăite de om în fața unei uși destinate doar lui este suficientă pentru a facilita înțelegerea faptului că blocajul eroilor nu are motive fizice, ci mai degrabă metafizice. K. face tot ceea ce omul simplu nu reușește, așezat în fața legii, aparent pasiv. Așteptarea imobilă în fața unei uși, frica și neputința structurală de a o deschide și de a intra, evocă o bună parte din psihologia fiului condamnat la moarte de tatăl său. Omul se stinge așteptând o viață întreagă, dar metafora lui Kafka nu trebuie înțeleasă în modul ei redus la imagine, ci într-o sinteză care afirmă, între rânduri, că viața s-a pierdut în diferitele ei forme, prin nesfârșiții ei stimuli în care oricine se poate pierde, oricând. Doar amintirea misiunii sale de agrimensor mai rămâne, odată ce K. intră în comunitatea castelului unde, afirmă Enescu, fără ca noi să fim de acord cu actul conștient și deliberat al seducției, acesta „seduce iubita lui Klamm, va fi gata să ocupe un post de pedel la școala locală, îi va aduce învățătorului dejunul, va întreprinde alte acțiuni cu totul derizorii..."[214]. Dacă mișcarea, ieșirea au fost asociate vieții, sau pulsiunii de viață, pasivitatea, blocarea în fața elementelor de tranziție, a portalurilor și neputința decizională devin atitudini specifice pulsiunii de moarte. Ceea ce l-ar putea salva pe Georg, dar și pe Gregor Samsa, plecarea de acasă, desprinderea de căminul familiei, rămâne totuși un țel prea îndepărtat pentru eroii kafkieni, emasculați și lipsiți de orice putere. Revenim la imaginarul contagios al copilului, unde hiperbolizarea părinților, aproape reflex, după cum am arătat deja, influențează și nu face decât să rămână ca marcă sau senzație în memoria adultului. Ne referim

[213] *Ibidem*, p. 43.
[214] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 146-147.

încă o dată la *Scrisoare*, unde Kafka descrie un sentiment resimțit în fața goliciunii tatălui, ca o angoasă primară în fața masculului dominant, simbol al cenzurilor și interdicțiilor de tot felul, atât de specifice *Castelului*: „Îmi amintesc de exemplu, cum ne dezbrăcam deseori împreună într-o cabină. Eu doar piele și os, slab, ca frunza, tu tare, mare, masiv [...] îmi păream jalnic și anume, nu doar față de tine, ci față de toată lumea, căci tu erai pentru mine măsura tuturor lucrurilor."[215]

Inaccesibilitatea castelului, ca simbolizare a unui conflict resimțit de scriitor față de imaginea paternă, nu se limitează doar la ceea ce privește acțiunile eroului. Klamm, ca reprezentant al domnilor, „nu vorbește nici măcar cu oamenii din sat!"[216], iar în privința relației cu Frieda, dacă a existat vreodată senzația că erosul a fost unul încărcat de sensuri convenționale, scriitorul se grăbește să îndrepte lucrurile într-o direcție cât mai metaforică. Onoarea de a fi stat în preajma lui Klamm pare să fie una de natură contagioasă, specifică unui mental colectiv în care sistemul de credințe amintește mai degrabă de totemismul religios, unde două obiecte în contact vor face schimb de proprietăți și vor rămâne, după despărțire, conectate la un nivel imperceptibil rațional: „a fost o mare onoare pentru Frieda, o onoare de care o să fiu mândră cât oi trăi, că obișnuia să o strige măcar pe nume..."[217]. Ceea ce începe și este descrisă ca relație de iubire, se arată mai mult ca atitudine voieristă din partea tinerei femei, la fel de supusă interdicției de a-l atinge sau de a interacționa cu Klamm. „...Avea voie să se uite la el printr-o găurică-n ușă, dar de vorbit, n-a vorbit nici cu ea"[218], ține să ne asigure vocea naratorului, plasând în mod definitiv imaginea bărbatului într-o zonă interzisă oricărui contact.

Tabloul bărbatului atotputernic devine și mai confuz, cu linii din ce în ce mai neclare în privința unicei relații cu unul dintre membrii comunității. Ceea ce ar putea trece ca un dialog, devine o strigare a cărei sursă este complet nesigură, obiectiv: „...striga pur și simplu numele de Frieda – cine-i cunoaște intențiile? Și că Frieda se ducea glonț, era treaba ei..."[219]. Tot în *Scrisoare tatălui* găsim un fragment cu relevanță pentru ipoteza propusă, că imaginea tatălui este proiectată în cele mai multe

[215] Franz Kafka, *Scrisoare tatălui*, p. 37.
[216] *Idem*, *Castelul*, p. 66-67.
[217] *Ibidem*, p. 67.
[218] *Ibidem*.
[219] *Ibidem*.

dintre simbolurile de opresiune, atât pentru hipersensibilul Kafka, cât și pentru ceilalți membri ai familiei, în special, surorile sale. Imposibilitatea de a se apropia, de a avea o relație firească, de reciprocă empatie cu tatăl, regulile și distanța de netrecut sunt evocate direct în epistolă: „Tu ești în orice caz o temă majoră a convorbirilor noastre, ca și a gândurilor noastre dintotdeauna, însă într-adevăr nu spre a gândi ceva împotriva ta stăm noi așa laolaltă, ci spre a comenta cu toată puterea, în glumă, cu seriozitate, cu iubire, cu încăpățânare, mânie, supunere, îndărătnicie, cu conștiința vinei, cu toate forțele minții și ale inimii, acest proces îngrozitor, care plutește între noi și tine [...], în care tu afirmi mereu a fi judecătorul..."[220].

Activitatea nocturnă a domnilor, nevăzuți în spatele ușilor de birou sau a camerelor personale, împreună cu vulnerabilitatea specifică lor, mai ales dimineața, când „îndată după somn, sunt mult prea rușinoși și vulnerabili pentru a se expune unor priviri străine..."[221], ține de același registru oniric în care și Dostoievski, dar și Gogol au lucrat și au imaginat acțiuni simbolice. Dincolo de orice asemănare cu zeii, pentru că „au arătat o stăpânire de sine inimaginabilă la muritori de rând"[222], reprezentanții castelului, așa numiții *domni*, par mai degrabă iluzii și manifestări ale nevoii colective de a-și crea idoli, în funcție de un sistem propriu de credințe.

Labiritnul lui K. este ca un Leviatan în care burțile nesfârșite sunt înlocuite cu metaforele lumii alienate și a barierelor impuse oamenilor, adică ușile. Dar, eliberarea nu este mai aproape cu fiecare ușă încercată, pentru că holul nesfârșit al imaginarului kafkian înlănțuie cu fiecare încercare de a găsi ușa potrivită, asemeni unui comportament abuziv care, în timp, facilitează apariția dependenței. Aflat în căutarea unui secretar, K. nu face decât să confunde ușile și se trezește într-o încăpere, alături de unul dintre cei care ar putea fi domnii castelului. Nu aspectul unei comunicări verticale ne interesează aici, unde domnii stau întinși în pat, iar supușii smeriți și fericiți, în picioare, bucuroși că au căpătat acces în compania lor, ci faptul că, odată intrat în camera lui Bürgel, K. resimte o oboseală pe măsura patului în care interlocutorul său dormea. „Într-un dormitor esențial e, totuși, patul"[223], îi spune reprezentantul castelului unui

[220] *Idem*, *Scrisoare tatălui*, p. 74.
[221] *Idem*, *Castelul*, p. 366.
[222] *Ibidem*, p. 367.
[223] *Ibidem*, p. 334.

protagonist din ce în ce mai ostenit, așezat într-o manieră cel puțin neobișnuită pe marginea patului, gata să adoarmă, rezemat de tăblia de la picioare. Vorba neîntreruptă a funcționarului devine pentru K. un adevărat calvar. Atracția somnului devine o necesitate de neînlăturat în preajma lui Bürgel, iar comunicarea devine imposibilă pentru că fiecare gest al eroului caută o poziție potrivită pentru a se odihni. Își culcă mai întâi capul pe un braț, sprijinit de toată tăblia patului, ațipește pentru a fi trezit de cuvintele funcționarului, iar în final, cedează: „K. dormea; nu era propriu-zis un somn, auzea cuvintele lui Bürgel poate mai bine decât adineauri, în timp ce fusese treaz, dar mort de oboseală [...] se simțea liber..."[224].

Deja spre finalul textului, Kafka nu oferă nicăieri în altă parte o asemenea libertate proiecției sale în text, ceea ce face ca somnul, sau starea specifică, pregătitoare lui, să devină una de o importanță specială în economia simbolică a operei. Scena devine relevantă pentru întreaga ipoteză propusă aici privind existența unei întregi categorii umane, pe cât de superioare și importante, pe atât de iluzorii, prin somnul compulsiv spre care K. se îndreaptă pentru a-l auzi mai clar pe funcționar. Paradoxul nu este unul nou pentru filosofia literaturii universale. Astfel, chiar Dostoievski reușește să-l demonstreze primul, așa cum am arătat în primul volum al cercetării noastre, în *Marele inchizitor*, unde libertatea omenirii este pusă sub semnul dualității, a opoziției dintre adevărat și fals. Cea adevărată, a lui Hristos, adusă odată cu revenirea sa printre oameni, pare inutilă în fața unei libertăți false, exersate de omenire pentru prea mult timp prin intermediul „funcționarilor" dostoievskieni, preoții și, mai cu seamă, înaltul prelat, reprezentantul bisericii. Libertatea în somn, ca singură formă de manifestare a naturii umane, neatinsă și nealterată de acțiuni externe, devine ecou al libertății aduse de un Mântuitor care propovăduiește un concept golit complet de orice semnificație. Libertatea marelui inchizitor este, de fapt, cu o fidelitate ridicată, lumea descrisă de Kafka în *Castelul*, unde sătenii contribuie într-o manieră inconștientă, colectivă, la renunțarea tuturor libertăților lor naturale.

[224] *Ibidem*, p. 342.

3.3. *Adevăr* și *realitate* ca motive obsedante

Iată, două concepte legate, fără îndoială, de utopiile sau de distopiile reprezentate de către scriitor în toate textele sale. Nu există o lume în care adevărul să guverneze sigur și suveran pentru că în lumea ficțiunii lui Kafka, subiectivă și intimă, lipsa oricărui exercițiu empatic îi pune pe eroi în opoziție cu toate celelalte entități. Există *adevăruri* între care se leagă relații marcate de diferențe ireconciliabile, pornind de la naturile diferite, dar și de la realitățile străine în care se trezesc protagoniștii lui Kafka.

„Pentru că eroii nu înțeleg mecanismul realității", afirmă Radu Enescu, „raționinează până la exces"[225], deși cercetătorul român nu dezvoltă tabloul unei diferențe reale existente între două realități specifice, experimentate de K.: cea de acasă, unde a reușit cu succes să-și întemeieze o familie și să devină specialist în măsurători cadastrale, și cea din castel, unde intră fără a-i înțelege niciodată, situații pe care Enescu le-a definit, pe bună dreptate, ca „mecanism de funcționare". K. se vede forțat, în mod tragic, destinat eșecului, să se adapteze unei realități pentru care nu a fost format, nici ca structură, nici ca educație.

De la arhitectura spațiului, până la cea a timpului și a cutumelor, K. trebuie să depună un neobosit travaliu de înțelegere și de acceptare, prin care putem explica și altfel oboselile resimțite și despre care am discutat deja. Alain Montandon aduce, în privința eforturilor nevăzute ale eroului, o serie de lămuriri care pun într-o lumină mai clară încercarea și nevoia arpentorului de a se odihni. Nevoia de a fi recunoscut, ca individualitate și specialist, nu este una independentă de o anumită vanitate, taxată aspru de săteni prin infantilizare și negare totală a prezenței lui K. „Nu sunteți din castel, nu sunteți din sat, nu sunteți nimic"[226], îi strigă oamenii castelului, supușii, celui care nu le înțelege lumea, sau „...oriunde ați ajunge, rămâneți conștient de faptul că sunteți cel mai neștiutor de pe aici..."[227].

Specifică vanității de a fi recunoscut, deci, psihologiei omului care își găsește tihna și rațiunea de a trăi doar în reacția

[225] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 158.
[226] Franz Kafka, *Castelul*, p. 66.
[227] *Ibidem*, p. 75.

pozitivă a celorlalți, o marcă a dependenței și a lui Thanatos, este și „oboseala care apasă asupra tuturor personajelor care se străduiesc să capete rădăcină într-o lume care le depășește”[228]. Eseistul francez, Alain Montandon, vede în oboseala lui K., dincolo de o anumită evoluție, o reacție de victimă a căutării, a rătăcirii într-un labirint care cere travaliu permanent pentru răspunsuri sau soluții, de fiecare dată, frustrante. Frica lui Kafka față de oameni, materializată într-un registru animal generos, unde predomină fuga, discutată și de Deleuze și Guattari[229], devine ecou în literatura scriitorului ceh prin labirintul în care se pierd mai toți dintre eroii creați, reprezentând oameni la care Enescu s-a referit cu termenul de „arhetip”. Ei sunt *oricine* sau *nimeni* pentru că scriitorul „epurează omul de orice atribute individuale și-l surprinde în nuditatea lui generală, ajungând la o *revelare alegorică a sinteticului*”[230], ceea ce face din figurile dominante ale textelor lui Kafka adevărate matrițe umane sau exponate curioase, așezate într-un muzeu al psihologiilor umane.

Poate că, în *Castelul*, cea mai bună măsură a experimentării alterității și a conceptelor elastice de *adevăr* sau *realitate* o reprezintă prezența și interacțiunea cu cei doi secundanți, observați pentru prima oară, încă de la începutul romanului, coborând din direcția castelului, moment ce creează și senzația falsă, de tipul reacției stereotip, că bărbații vin chiar din interior. Cel puțin în măsură egală cu un conținut metaforic ridicat, specific personajului Klamm[231], este prezentat și cuplul secundanților, întotdeauna doi, atribuiți de conducerea castelului arpentorului, spre a-l ajuta într-o slujbă imposibil de exercitat sau de împlinit. Ajutorul datorat lui K., în condițiile în care arpentorul nu desfășoară nici un moment acțiuni de măsurare specifice, altfel decât empirice și mai degrabă involuntare, în sensul în care copiii descoperă lumea prin explorare simplă, controlată, se transformă într-o însoțire, dublare a prezenței, indiferent de context.

Astfel, și prima scenă de consum erotic dintre K. și Frieda îi include pe cei doi bărbați care, după cum se sugerează, au asistat la întreaga scenă de amor: „Pe tejghea stăteau

[228] Alain Montandon, *op. cit.*, p. 364.
[229] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, Traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura ART, 2007, p. 79.
[230] Radu Enescu, *op. cit.*, p. 159.
[231] Personaj despre care Montandon afirmă că reprezintă un exemplu perfect de onomastică simbolică, dat fiind că numele său înseamnă și „a se crampona”; *op. cit.*, p. 371.

cocoțați cei doi secundanți ai lui, cam nedormiți, dar veseli. Era veselia pe care o dă conștiincioasa îndeplinire a datoriei"[232]. Felul neobișnuit de acțiune a celor doi sugerează că rolul lor, de a însoți, și mai ales, de a rămâne fideli sarcinii lor, reduse la absurd, este unul simbolic. Imediat după noaptea petrecută pe dușumeaua birtului, într-o îmbrățișare cu rol inițiatic în sensul victimizării bărbatului[233], secundanții îi urmează pe cei doi într-un fel de convoi, spre noua lor locuință, unde intră fără rezerve: „...fură dați afară, și se întoarseră pe fereastră. K. era prea obosit ca să-i mai gonească o dată"[234].

Prezența celor doi, dincolo de orice tabu sau graniță convențională în lumea lui K., este una atât familiară, cât mai ales intimă celorlalți oameni ai satului. Intrați alături de K., în compania primarului, nu îl deranjează cu prezența lor pentru că, așa cum o afirmă chiar primarul, „sunt cunoștințe vechi"[235]. Poate că rolul inițiatic, de supraveghere, asemeni unei instanțe psihologice superioare, ideale, cum ar fi Supra Eul, veghind neobosit asupra instinctualității și asupra oricărei forme de manifestare liberă, se potrivește, celor doi secundanți, cel mai bine. Ei i-au fost „repartizați" arpentorului, dar nu pentru abilitățile lor în meseria sau în știința măsurătorilor cadastrale. Bărbații demonstrează fără nici o rezervă că nu au nici un fel de cunoștințe privind specializarea lui K., însă au o calitate unică, ceea ce îi face până la urmă indispensabili – „le era permis ce nu-i era permis lui K."[236]. Relația celor două personaje cu instanța psihică[237] devine mai clară dacă înțelegem cenzura puternică impusă de Supra Eu asupra tuturor pornirilor instinctuale, conștiente sau nu. Despre aceasta, Sigmund Freud discută, inclusiv în eseul *Disconfort în cultură*, unde arată paradoxalul și fragilul echilibru impus de civilizație unor structuri

[232] Franz Kafka, *Castelul*, p. 57.
[233] Frieda este descrisă, în finalul romanului prin intermediul unui plan odios, de a atrage în capcană, fiind numită și „păienjeniță cu relații de care nu știe nimeni"; *op. cit.*, p. 388.
[234] *Ibidem*, p. 58.
[235] *Ibidem*, p. 83.
[236] *Ibidem*.
[237] Norbert Sillamy în *Dicționar de psihologie*, (Traducere, avanprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.) se referă la Supraeu (scris și în această formă) ca la un ansamblu de interdicții morale care „exercită asupra individului o constrângere adesea mai puternică decât a înseși persoanelor învestite cu autoritate"; p. 305.

psihice colective încă primitive în pulsiuni. Primarul observă, cu o intuiție aproape psihanalitică, tocmai principalul rol jucat de secundanți în viața arpentorului ajuns în sat: „...vă incomodează va să zică, și totuși sunt propriii dumneavoastră secundanți”[238].

Conținutul simbolic al celor doi bărbați, dincolo de a fi o reprezentare complexă a *dublului*, amintește de metaforele folosite de Dostoievski pentru a sugera sau ilustra prezența inconștientului. Ne amintim doar de holurile întunecoase și de subsolurile insalubre prin care protagoniștii trec sau trebuie să treacă pentru a avea un contact social, de cele mai multe ori, caracterizat de greșeli, inadaptare și stânjeneală. Îl și vedem pe domnul Goliadkin așteptând, ezitând, întorcându-se din drum, iar apoi repezindu-se pe scări, pradă unui instinct de necontrolat, urmărind din hol petrecerea la care ar fi vrut să participe și el. K. se găsește într-o ipostază similară, în ceea ce privește dinamica neobișnuită dintre el și secundanți, pentru că „i-ar fi plăcut să stea de vorbă cu Frieda în intimitate, dar îl împiedicau [...] secundanții”[239]. Descrierea celor doi bărbați, succintă și rezervată în detalii, specifică până la urmă tuturor personajelor lui Kafka, oferă motive întemeiate, care întăresc ipoteza noastră, privind rolul de cenzură. „Se instalaseră pe jos, într-un colț, pe două țoale vechi”[240], după cum sunt descriși în opera literară, străduindu-se „să nu-l deranjeze pe domnul arpentor și să ocupe cât mai puțin spațiu”[241], ceea ce pune Supra Eul într-o relație directă cu felul de manifestare a inconștientului.

K. este limitat, în multe dintre secvențe, la o atitudine pasivă sau de supunere în fața prezenței secundanților, observând uneori din pat acțiunea lor și fără „puterea necesară să se apere de serviciile lor”[242]. Felul imperios, specific traiului cu asemenea parteneri, întotdeauna lângă el, servindu-l, dar niciodată cu ceea ce îi trebuie sau ceea ce-și dorește, ne conduce înapoi spre biografia creatorului. Până acolo, însă, considerăm necesare și câteva lămuriri pe care Freud le formulează privind natura Supra Eului, ombilical structurat pe două direcții cognitive: conștiința și sentimentul de culpabilitate.

[238] Franz Kafka, *Castelul*, p. 83.
[239] *Ibidem*, p. 60.
[240] *Ibidem*.
[241] *Ibidem*.
[242] *Ibidem*, p. 61.

Există un „reprezentant parental în Supraeu”[243] în fața căruia fiecare popor și cultură simte nevoia să i se închine, deoarece instanța psihică nu face altceva decât să supravegheze prin intermediul legilor nescrise, sociale, și prin intermediul educației din primii ani, fiecare aspect al comportamentului. Pentru psihanaliza freudiană, „sentimentul de culpabilitate, strășnicia Supraeului, este deci același lucru ca și severitatea conștiinței...”[244], ceea ce stabilește o relație de permanentă frustrare în aparatul psihic uman ca urmare a conflictului dintre tendințele inconștiente, egoiste și adesea supuse pulsiunii de moarte, și cele ale Supra Eului, ca reprezentant al culturii și cenzurii. Făcând aceste considerații, se cuvine să ne reamintim de felul în care biografii lui Kafka au privit relația scriitorului cu tatăl său și, mai ales, de cuvintele creatorului, pentru totdeauna vătămat, neacceptat și străin în propria casă, încercând să sublimeze și să defuleze aceste trăiri în toate textele sale.

Încă și mai transparent devine rolul celor doi secundanți, prin cuvintele lui K. Perechea cu rol de Supra Eu îi este atribuită arpentorului, care își asumă, aproape imediat, rolul de supraveghetori, așa cum este el resimțit de către străin. „Dumneavoastră îi tratați de parcă ar fi ajutoarele d-voastră”, se lamentează K. birtășiței, „iar pentru mine niște paznici”[245]. Alăturarea celor doi bărbați cu rolul clar resimțit și incomod de paznici, facilitează apariția ipotezei noastre sau întărirea ei. În acest context vom aminti că, mai puțin cunoscut și acceptat este detaliul biografic privind studiul psihanalizei freudiene. De fapt, Kafka ar fi frecventat pentru câțiva ani câteva grupuri de discuții unde psihanaliza și metoda analitică a lui Freud, cu toate detaliile sale, ar fi fost centrul interesului și nu mai există în acest moment nici un dubiu privind temeinica familiarizare a scriitorului cu principalele teorii ale științei sondării inconștientului.

Vom constata, *a priori* în relație cu textul lui Kafka și înainte de orice demers analitic privind simbolurile și acțiunile simbolice ale celor doi secundanți că, dacă Supra Eul este format din reguli sociale nescrise și din influența inconștientă a familiei asupra structurii mentale a viitorului adult, atunci instanța psihică ar trebui să poarte semnul conflictului cu tatăl, temă esențială a

[243] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000, p. 187.
[244] *Ibidem*, p. 193.
[245] Franz Kafka, *Castelul*, p. 71.

operei lui Kafka. Am arătat deja raportul existent, de culpabilitate și cenzură, între erou și cei doi bărbați. Comportamentul perechii este marcat de gesturi care ar putea fi înțelese, chiar și în condițiile ludicului, prin intermediul lentilei psihanalitice, pentru că secundanții „se ridicau pe după un umăr al lui Barnabas, încet ca din adâncuri, unde ar fi fost cufundați [și] dispăreau din nou, ca speriați la vederea lui K."[246]. Conflictul resimțit de eroul romanului cu întreaga comunitate a castelului are o formă de manifestare inclusiv în relația cu cei doi supraveghetori. Ambele instanțe ale comunicării, în acest caz, resimt diferența de netrecut în privința structurii realității din care provin și încearcă să ocolească, pe cât posibil, regulile și convențiile lumii străine. Cum altfel am putea înțelege atitudinea celor doi bărbați care asistă la redactarea unui mesaj pentru Klamm, iar în mijlocul dictării lui încearcă să intervină, perturbându-l? Ceea ce pentru K. ar reprezenta un factor de confuzie, pentru Barnabas este doar un fond fără semnificație, pentru că „reținuse fiecare cuvânt și recita ca un școlar, cu exactitate, fără a se sinchisi de ce-i suflaseră, greșit, secundanții"[247].

Prin urmare, Supra Eul există ca o instanță care funcționează cel mai bine prin intermediul stărilor și al senzațiilor de culpabilitate, ocolite instinctiv tocmai datorită conflictelor acestora specifice. Reperele fundamentale ale educației și normelor morale sunt pentru Supra Eu filtre în privința trăirilor și comportamentelor și nu ar trebui să ne surprindă complexitatea metaforelor folosite de scriitor în rarele ocazii de colaborare pozitivă, armonioasă între K. și secundanți. Prin întuneric, fără nici o sursă de lumină, protagonistul se întoarce la Frieda, obosit și „ajutat de secundanții care cunoșteau locurile"[248]. Cenzura incomodă a Supra Eului este completată, așadar, de suportul în integrare și socializare. Altfel spus, cu o structură prea elastică, cu goluri în privința unui cod moral, individul nu ar putea avea un contact social satisfăcător, fie el și iluzoriu, cu ceilalți membri ai grupului uman, după cum Orlov al lui Dostoievski, cu toate că are datele unui supraom, este destinat, prin morbiditatea sa, închisorii. Sala de curs în care K. este forțat să doarmă, alături de Frieda, în condițiile unei familii lăsate în urmă fără explicații, conturează ceea ce s-ar putea numi *casă* pentru erou, iar reușita

[246] *Ibidem*, p. 162.
[247] *Ibidem*, p. 163.
[248] *Ibidem*, p. 165.

coordonată de cei doi bărbați, de a ajunge prin întuneric unde își dorește este apreciată și valorizată pozitiv, nu fără sentimentul de surpriză: „– Prima voastră ispravă demnă de laudă..."[249].

Relevantă în economia simbolică a operei este și apariția celor doi în preajma coagulării relației lui K. cu Frieda. Chiar dacă toate contactele sale trebuie să treacă prin filtrul secundanților, cu rol de Supra Eu, ca manifestări fizice ale unor reguli și structuri morale[250], relația cu femeia pare în centrul atenției doar atunci când observăm acțiunea celor doi. Femeia nu poate observa, ceea ce pentru K. este foarte clar, și anume că secundanții „devin tot mai obraznici pe zi ce trece, de parcă i-ar încuraja în acest sens prezența Friedei..."[251].

Vedem în „obrăznicie" doar o sporire a presiunii exercitate de Supra Eu asupra proceselor și deciziilor eroului, iar pentru a le înțelege mai bine, mai ales în relație cu trăirea scriitorului, redăm un fragment din *Scrisoare tatălui* care, cu toate că informațiile biografice și din *Jurnal* sunt generoase, surprinde fidel și în detaliu drama resimțită de Kafka în fața oricărei relații de iubire și de proiecție a căsătoriei: „...căsătoria mi-e interzisă prin faptul că ea constituie propriul tău teritoriu. Câteodată îmi închipui harta pământului întinsă și pe tine întins de-a lungul ei. Atunci mie mi s-ar părea că pentru viața mea ar fi trebuit luate în considerare doar acele teritorii pe care tu, fie nu le acoperi, fie nu zac în imediata ta apropiere"[252]. Se remarcă, așadar, cum abundă detaliile și mărturisirile în care părerea tatălui, Hermann Kafka, cu privire la alegerile amoroase ale fiului, a reprezentant subapreciere și dezacord. Autoritatea familiei, prin

---

[249] *Ibidem*.

[250] Secundanții joacă rolul unei instanțe psihice cu autoritate morală, dar nu trebuie să pierdem din vedere și că fac parte din structura ideologică și reală a castelului. Ceea ce este diferit în registrul de a înțelege realitatea cu regulile ei pentru K., este compensat prin prezența celor doi bărbați. Grăitor, în acest sens, este fragmentul în care K., în compania primarului, caută un document în arhive în care cuvântul arpentor „e subliniat cu creion albastru". Cum eroului îi este interzis contactul cu documente ale administrației, secundanții, membrii comunității, îl ajută într-o manieră specifică absurdului noii realități unde birocrația alienează și îngroapă orice seamănă cu soluționarea unei probleme: „...mai mult le răscoleau decât căutau prin ele, și de câte ori unul din ei se străduia să silabisească ce scria pe o hârtie, celălalt i-o smulgea din mână". Nu doar analfabetismul și incapacitatea de a citi sunt sugerate aici în relația cu funcționarii, ci și un comportament orientat exclusiv spre menținerea climatului de confuzie; *op. cit.*, p. 83.

[251] *Ibidem*, p. 167.

[252] *Idem*, *Scrisoare tatălui*, p. 112.

figura paternă, manifestată în Supra Eu, exercitată și prin secundanți, este singura și cea mai puternică forță de a impune prezența unei femei în viața lui K., proiecție literară a creatorului.

Un alt fragment relevant pentru structura morală a personajelor cu „rol și acțiune psihică", dependentă de adevăr și de exprimarea lui, se construiește în încercarea arpentorului, redus acum la statutul unui îngrijitor, nu numai obligat să spele clasa unde se fac lecții, ci și forțat să doarmă în frig. Pentru a face rost de lemne, este nevoit să spargă ușa șopronului, ceea ce provoacă furia învățătorului. Încercarea Friedei de a-l acoperi pe K. este zădărnicită de întrebarea adresată secundanților care, fără a sta pe gânduri, răspund foarte clar și-l indică pe vinovat: „– Domnul, ziseră ei, arătându-l cu degetul pe K. pentru ca să nu rămână nici o îndoială"[253].

Relația cu cei doi secundanți a lui K. se schimbă abrupt prin încercarea protagonistului de a-i concedia și prin refuzul absolut al celor doi care, odată lăsați în afara casei, „loveau cu pumnii și cu picioarele în ușă"[254]. Despărțirea de cei doi bărbați, Arthur și Ieremias marchează puternic existențele celor trei, mai mult totuși în privința celor doi. Supus aceluiași timp, neînțeles în procesul scurgerii sale, mai degrabă specific visului, decât stării de veghe, K. îl reîntâlnește după despărțire pe unul dintre cei doi bărbați, Ieremias, metamorfozat complet, ca și cum ani mulți s-au scurs de la concedierea lor: „Era mai în vârstă parcă, mai obosit, mai zbârcit, dar mai plin la obraz, și mersul îi era cu totul altul decât umbletul sprinten"[255]. Întâlnirea cu Ieremias îi permite lui K., pentru prima oară, o comunicare pe orizontală, facilitând, în acest fel, chiar și accesul la cel care odinioară îi era subaltern. Nimic din tinerețea neobișnuită a celor doi secundanți nu se mai păstrează în prezența lui Ieremias, singur acum și liber să-i dezvăluie arpentorului misiunea sa. Ceea ce pentru noi a avut aspectul cenzurii și supravegherii, specifice Supra Eului, devine în final eșecul uman al străinului care, din pricina sentimentului de a fi în minoritate, închide orice cale de comunicare și lasă statutul să vorbească în numele lui. Secundanții, inutili la majoritatea sarcinilor primite, nu primesc nici indicații în legătură cu topografia sau cu munca în măsurătorile cadastrale și nici șansa de a-și exercita cu adevărat misiunea. Vanitatea lui K., victimă a realității din care vine și în care a crescut, pare, spre final, cea responsabilă

[253] *Idem*, *Castelul*, p. 175.
[254] *Ibidem*, p. 180.
[255] *Ibidem*, p. 302.

pentru eșecul său continuu în noua lume descoperită. Primind misiunea de a-l ajuta pe arpentor și recunoscând că nu au pregătirea necesară, cel care îi ținea locul lui Klamm i-a asigurat că „n-are mare importanță; dacă va fi necesar, o să vă învețe el. Cel mai important lucru este însă să-l înveseliți nițel. După câte mi s-a raportat, prea pune totul la inimă. Abia a sosit în sat, și a crezut numaidecât că e un mare eveniment, de unde, în realitate, e o nimica. Să-l învățați că este așa"[256].

Întoarcerea secundanților împotriva stăpânului lor ne amintește, din nou, de servitorul Petruška, al domnului Goliadkin. Ieremias, unul dintre cei doi bărbați aflați în serviciul lui K., odată despărțit și alungat, aflat în imposibilitatea de a-și exercita un rol, o seduce pe Frieda. Jocul lui Eros, al pulsiunii de viață, este umbrit, după cum am arătat deja, în toată opera lui Kafka, de o instinctualitate la limita civilizației. După cum o recunoaște femeia, Ieremias „a venit și m-a luat; părăsită de tine și dominată de el, vechiul prieten, n-am putut să rezist. N-am descuiat poarta școlii. A spart el fereastra și m-a scos afară"[257].

În rolul de secundant, Ieremias era blocat în misiunea de a-l supraveghea și îndruma pe K. spre direcția ideologică și de credință comună satului, dar despărțirea de arpentor duce la mutații în ambele instanțe, pentru că vechiul servitor devine liber să acționeze, în vreme ce fostul stăpân își pierde ultimele repere ajutătoare în orientarea față de castel și de oamenii lui.

Mai mult, și erotismul se consumă tot într-un cadru profan, departe de perpetuarea și regenerarea vieții, lucru vizibil din detaliile atât de clar specifice gestului de „a lua", „a intra în posesie". Frieda nu are nici un cuvânt de spus, asistă pasivă și resemnată la proba inutilă și sterilă de bărbăție, după cum a făcut-o și în cazul lui K. Fereastra spartă și accesul în interior, dincolo de faptul că reprezintă mai degrabă o scenă de vis sau de activitate fantasmatică, deci de dorință, amintește în mod destul de curios de obiceiurile specifice ritului nupțial unde mirele trebuie să treacă o serie de probe simbolice pentru a-și arăta vrednicia înainte de a se căsători. În asemenea situații, ajuns la casa miresei, trebuie să spargă uneori ușa, să forțeze accesul în casă, sau să treacă de o femeie bătrână, îmbrăcată ca o mireasă și care joacă, desigur, rolul de ademenire, pentru a ajunge în cele din urmă la mireasa veritabilă. Astfel, și psihanaliza a arătat că printre visele tipice, specifice femeilor, se regăsește și cel de

[256] *Ibidem*, p. 303.
[257] *Ibidem*, p. 324.

urmărire, vis în care, de regulă, cineva forțează ușa, încercând accesul în încăperea în care se află.

Kafka a murit înainte ca finalul operei sale să fie definitivat, dar forma rămasă, ca încheiere prin care nu se schimbă nimic, nu face decât să întărească misterul și terenul alunecos, imposibil de măsurat pentru arpentor. Îl surprindem pe K. angrenat, iarăși, într-un joc unde feminitatea pare să reprezinte centrul atenției sale. Atras într-un mod irezistibil de imagini nu doar feminine, ci și materne, eroul ajunge să accepte, de la și așa nefirescul rol de îngrijitor al școlii, unul de supus al servitoarelor de la birt, nevoit să doarmă într-un subsol alături de trei femei dispuse să îl ascundă. Regresia, specifică *Metamorfozei* din ce în ce mai jos pe scara umană și socială, devine temă fundamentală în opera lui Kafka, vizibilă, mai degrabă, în ultima parte a textului. În nici un moment nu avem senzația că romanul atinge un climax narativ, iar ceea ce reprezintă catharsis-ul, atât de important operei de artă, în sens aristotelic, și prin urmare, oarecum desuet, se lasă așteptat la nesfârșit, atât pentru protagonist, cât și pentru cititorul ale cărui procese cognitive și psihologice au fost încercate și testate necontenit.

Fără a cădea niciodată în capcana unui erotism convențional, scriitorul reușește să-i confere toate valențele pulsiunii de moarte. K. nu pare să fi fost obișnuit niciodată cu ideea de familie, în primul rând pentru că nimic din vechea lui viață nu se manifestă în noua comunitate, de la familie până la profesie, și în al doilea rând pentru că reacțiile sale nu demonstrează experiența unui bărbat matur, stabil și armonios dezvoltat psihologic, stăpân pe viața sa și pe deciziile asumate. K. nu face decât să devină, în relația cu ceilalți săteni, membrii ai comunității castelului, oglinda dorințelor și aparentelor propuneri.

Există o anumită incapacitate de a refuza sau de a se opune, în structura psihologică a lui K., supus din ce în ce mai mult, pe măsură ce se străduiește să înțeleagă noua realitate cu legile ei, unor oameni cât se poate de puțin toleranți sau empatici. De la sosirea în birt, în puterea nopții, la somnul său în condiții precare, la oboseala permanentă și, în final, la acceptarea unei propuneri care, în sine, ascunde prin absurdul ei o semnificație, K. devine erou exemplar de coșmar, un vis lucid în care se repetă compulsiv o realitate imposibil de acceptat în starea de veghe. Toate argumentele lui K. dispar în dialogul cu Pepi, una dintre cele trei slujitoare la birt. Simpla ei invitație, ca un verdict mai degrabă, este suficientă pentru a-l cuceri în mod

definitiv pe arpentorul care, în felul acesta, se leagă în mod definitiv și la cel mai jos nivel al existenței, de castel: „Vino la noi, prietenele mele o să-ți placă, o să te facem să te simți bine la noi, ai să ne ajuți la treabă”[258].

Puterea, cu care se impun protagonistului voințele străine, nu face decât să devină un ecou al voinței tatălui, resimțită în toată amploarea sa pe parcursul vieții lui Kafka. Obsesia pentru orice treabă, slujbă, alta decât cea pentru care arpentorul a venit în noua lume, rămâne o constantă subtilă a textului și se alătură celei privind alteritatea. Discursul femeii se concentrează în mod evident pe realizarea diferenței între cele două instanțe implicate, „noi” și „tu”, în ciuda traiului în comun, într-o intimitate neobișnuită: „Pentru noi, fetele, e greu când suntem singure [...] Vino la noi! Și prietenele mele o cunosc pe Frieda; o să-ți povestim despre ea, până o să te saturi”[259].

Invitația tinerei poartă o strategie persuasivă căreia K. nu pare să-i poată nici observa prezența, nici rezista primului impuls provocat. Ca și cum simplele povești despre vechea iubită nu ar fi suficiente, semn că bărbatul ar rezista chemării ei, Pepi forțează din nou voința lui K., printr-o ofertă care îi stimulează imaginarul nu doar prin cuvânt, ci și prin imagine: „Avem și poze de ale Friedei și o să ți le arătăm [...]. Hai, spune, vii”[260]?

Îndoiala este, de fapt, primul semn că voința lui K. a fost cucerită în mod definitiv. Grija bărbatului pentru regulile nescrise, dar aspre, ale realității înconjurătoare, este alungată repede de femeia care îi descrie un viitor pe cât de bizar, pe atât de metaforic. „Nimeni n-o să știe de tine, numai noi trei. Oh, ce vesel va fi!”[261], îl asigură tânăra servitoare, invocându-le pe Henrieta și Emilia: „...le-am povestit eu despre tine; acolo poveștile de genul ăsta se ascultă fără să fie crezute, ca și cum în fond nimic nu s-ar putea petrece în afara camerei aceleia”[262]. Izolarea totală a camerei în care trăiesc cele trei femei, împreună cu detaliul celor trei surori pe care scriitorul le-a avut, ne sugerează o matrice maternă pentru frații asupriți de imaginea tatălui autoritar. Astfel, Pepi îi descrie condițiile de trai, în termeni care, și independenți de noțiunile psihanalizei, evocă un uter simbolic: „...acolo e cald și

[258] *Ibidem*, p. 397.
[259] *Ibidem*.
[260] *Ibidem*.
[261] *Ibidem*.
[262] *Ibidem*.

strâmt, dar o să ne strângem mai tare..."[263]. În condițiile unei vieți oprimate în mod constant, pentru că și cele trei femei par să fi experimentat alteritatea în manieră similară lui K., „...trebuie să-ți îndulcești viața, ne-o fac ei destul de amară încă din tinerețe"[264], imaginea unei autorități absolute, în control permanent al destinelor celor supuși, se conturează mai clar și în cele mai sumbre tușe: „Tocmai asta ne-a unit, că toate trei avem perspectivele de viitor la fel de nule..."[265].

În cadrul demersului persuasiv al femeii este introdusă și o sugestie în ceea ce privește libertatea bărbatului. Fin cunoscător al operei dostoievskiene, Kafka reușește și el să încifreze subtil metafora libertății iluzorii pentru că Pepi îi promite arpentorului cât mai puține obligații și chiar perspectiva plecării, într-un cadru temporal specific, de fapt, inexistent: „De cum se împrimăvărează și n-o să-ți mai placă la noi, poți să pleci, dacă găsești un alt refugiu..."[266]. Ca și cum argumentele aduse de femeie, în fața unei voințe deja înfrânte, nu ar fi suficiente, unele structuri obsedante, fixe, exclamative sau interogative, sunt permanent introduse în comunicare: „Vino, te rog, vino la noi!"[267], sau „Va să zică, vii"[268]?

Perspectiva unei libertăți posibile și la îndemână îl transformă de K. într-un copil blocat în fața unei alegeri false, induse, redus doar la capacitatea de a se interesa despre detaliile banale ale „deciziei" sale. După ce își face griji în privința regulilor pe care le-ar putea încălca prin stabilirea alături de cele trei femei, eroul visează deja la o posibilă răsturnare a alegerii sale: „– Cât mai e până-n primăvară?"[269]. Prin urmare, femeia reușește prin discursul ei să spună mai multe despre cum anume îl valorizează, într-un registru intim, privat, pe bărbat, decât să enunțe opinii despre el de natură obiectivă. Și aceasta, pentru că Pepi vede prezența lui K. în cadrul comunității castelului, la modul general, doar prin rolul celui care are nevoie de *refugiu*, de adăpost și de toleranța cuiva. Această primă condiție a libertății lui K. este urmată de o a doua, puternic influențată de viziunea dostoievskiană a libertății. Așteptarea unei primăveri, timp al germinării și renașterii, luată ca reper pentru plecare de

[263] *Ibidem*.
[264] *Ibidem*.
[265] *Ibidem*, p. 398.
[266] *Ibidem*, p. 399.
[267] *Ibidem*, p. 398.
[268] *Ibidem*, p. 399.
[269] *Ibidem*.

cei doi, se arată mai degrabă ca o proiecție a unui timp mitic, supus unor norme imposibil de identificat și de înțeles. K. primește un răspuns la întrebarea sa care, în mod normal ar demonstra clar că, odată intrat în camera celor trei femei, viața sa are să se consume acolo, atâta cât a mai rămas din ea, ca însăși viața omului rămas pasiv *în fața legii*. „Iarna e lungă la noi, foarte lungă și monotonă", îi răspunde femeia, „noi, acolo, jos, nu ne plângem de asta, suntem la adăpost de iarnă. Și odată și odată vine și primăvara, și vara; își au ele timpul lor; dar, în amintire, primăvara și vara mi se par acum așa de scurte, de parcă abia ar ține mai mult de două zile, și chiar în acele zile, și în cele mai frumoase, tot mai ninge uneori"[270].

Finalul operei poartă amprenta unei feminități care își exercită, așadar, puterea și autoritatea întru totul asupra arpentorului. Discursul lui Pepi este întrerupt de apariția birtășiței, iar când K. pare gata să accepte propunerea de a deveni coleg într-o cameră pe cât de mică, pe atât de strâmtă și călduroasă, implicarea birtășiței arată că involuția socială a lui K. poate merge cu mult mai departe. Diferența dintre spațiile construite de scriitor, ca repere ale realității lumii accesate de K., stă, de multe ori, în detaliile legate de mobilier. Dimensiunile camerelor par sugestive, dar căldura din ele, alături de mobilierul și capacitatea sa de a umple camera devin indicatori ai unor universuri parcurse de la cameră la cameră. Dacă, la început, mobilierul dispare din camera tânărului transformat în gândac, pentru a i se face loc să umble, ca semn al acceptării și încercării de a integra totuși un *străin*, sub toate formele sale, în familie, spre finalul poveștii mobila din cameră, inclusiv cea veche sau nefolositoare începe să-i aglomereze universul și, mai ales, să-i limiteze capacitatea de a explora spațiul și chiar noul său corp. Detaliile de acest gen nu dispar în *Castelul*, ci, din contra, contribuie la elaborarea unor spații cu un puternic conținut simbolic. Camera birtășiței, personaj cu o feminitate forțată și exagerată de scriitor prin asocierea generoasă a unor elemente specifice, surprinde tot prin dimensiunile mici și supraîncălzite, dar și prin detalii privind organizarea ei: „...se afla un pupitru înalt și o casă de fier, lângă pereții mai lungi, un dulap și un divan. Dulapul ocupa mai mult spațiu decât toate; nu numai că era lung cât tot peretele, și prin adâncimea lui reducea mult spațiul din cameră, era nevoie de trei uși glisante ca să poată fi deschis complet"[271].

[270] *Ibidem*.
[271] *Ibidem*, p. 401-402.

Cu toate că unele ediții ale operei lui Kafka au o cu totul altă încheiere, cele mai multe dintre traducerile în limba română îl surprind pe K. în compania birtășiței, luat aproape cu forța de un alt bărbat, membru al comunității castelului. Dulapul impresionant al femeii este doar o parte din ceea ce pare să devină aproape latură a personalității ei. Trei astfel de corpuri adăpostesc rochii, despre care K. face o serie de considerații demonstrând o înțelegere diferită a tot ceea ce pentru birtășiță înseamnă frumusețe: „sunt dintr-un material bun, de preț, dar sunt învechite, supraîncărcate, uneori prea lucrate, uzate și nu se potrivesc nici cu vârsta, nici cu statura, nici cu situația ta”[272].

Mai mult, ceea ce pentru femeie reprezintă știință sau intuiție în urma unui proces analitic, pentru K. este simplă observație. „...Și de unde le știi pe toate astea”, îl întreabă contrariată femeia, poziționată ca și restul personajelor din roman într-o postură de superioritate față de arpentorul străin: „– Le văd, pentru asta nu e nevoie de nici o învățătură”[273]. Astfel, K. vede în femeia responsabilă cu bunul mers al birtului ceva mai mult, dincolo de o meserie manifestă, în spatele căreia se ascunde cu totul altceva, după cum îi și repetă pentru a-i demonstra, în cele din urmă, clara viziune: „...ți-am spus doar că nu ești numai birtășiță, ai și alte scopuri în viață”[274].

Observațiile lui K. în privința modei sau a comportamentului vestimentar afișat de birtășiță sugerează că cele mai multe dintre rochiile cu care femeia se mândrește nu sunt, de fapt, ale ei. Vechi, uzate, deci purtate deja de cineva, dar în mod clar nu de actuala proprietară, rochiile, simboluri și semne ale feminității, arată o incompatibilitate generală cu birtășița. Faptul că rochiile sunt numite în mod repetat „ale mele”, alături de absența oricărei negări sau respingeri a raționamentului arpentorului arată încă o dată că *realitatea* și *adevărul* lumii lui K. sunt în mod fundamental diferite de cele ale castelului. Ceea ce pentru săteni pare travaliu și interpretare, pentru străinul K. e pur și simplu un gest de a observa: „– Vezi, pur și simplu. Nu e nevoie să te instruiești, știi ce pretinde moda. Atunci ai să-mi devii indispensabil, că am o slăbiciune pentru rochii frumoase”[275].

Dar, nimic din ce pretinde arpentorul că este sau că ar putea deveni nu se regăsește în structura lumii castelului.

[272] *Ibidem*, p. 402-403.
[273] *Ibidem*, p. 403.
[274] *Ibidem*.
[275] *Ibidem*.

Profesia și activitatea sa de bază reprezintă până la final o necunoscută pentru întreaga comunitate. K. îi explică femeii natura meseriei sale doar pentru a fi acuzat că ascunde un adevăr: „– Nu spui adevărul. De ce nu spui adevărul?”[276] Prin urmare, și birtășița are aceeași capacitate de a vedea limpede la ceilalți, dar niciodată în propriul sine? Ascunde și K., asemeni ei, dulapuri pline cu simboluri ale unei masculinități care nu i se potrivește și pe care le ține mai degrabă ca trofee?

Ceva din confuzia permanentă și generalizată folosită ca o marcă de literatura lui Ellis ar putea fi decriptată, cu referire tot la lumi alienate, prin intermediul lui Kafka, întemeietorul unei tehnici literare prin care lectorul «se pierde» indiferent de experiența sa cu lumile ficționale. Birtășița, ca un *dublu feminin*, oglindire a lui K. într-un univers cu reguli ascunse până la ultima pagină, respinge orice asociere cu un scop tainic, diferit de cel de a servi sau a administra: „– Am numai scopul să mă îmbrac frumos, iar tu ori ești un nătărău, ori un copil, ori un om foarte rău și periculos”[277]. Toate proiecțiile arpentorului privind lumea nouă ar fi, așadar, eronate și suprainterpretări inutile, motiv de alienare suplimentară și de îndepărtare de orice relație socială veritabilă.

Secvențele de final, indiferent de edițiile sau limbile textului, îl surprind pe arpentorul K. fie într-un hol, luat de brat de un alt bărbat, fie purtat de-a dreptul până într-o cameră, alături de o altă femeie, de această dată o bătrână care citește. Blocat în lumea castelului, străin de ea, dar și de el însuși, K. este destinat să trăiască viața unui tolerat, folosit pentru treburile murdare sau lipsite de importanță socială. Mutația și îndepărtarea de imaginea lui Klamm și de obsesia accesului în castel apare doar prin intermediul fixării pe un imago feminin cu trăsături materne. Oricum, K. este captiv într-o lume pe cât de străină lui, pe atât de greu de înțeles în mecanismul ei de funcționare. Fiind suspendat într-un timp cu proprietăți neobișnuite, desprins de orice posibilitate de a avea o relație sau un contact uman real, arpentorul se arată precum cea mai fidelă oglindă a pulsiunii de moarte, într-o viață sterilă, lipsită de semnificație și care ne arată, încă o dată, intensitatea trăirii ce a hotărât, la final, că tot ce a scris el ar trebui ars.

[276] *Ibidem*, p. 402.
[277] *Ibidem*, p. 403.

4. Aldous Huxley – cele două pulsiuni ca utopii și distopii

Nu avem nevoie de un efort deosebit sau de un demers argumentativ ieșit din comun pentru a pune tot ceea ce ține de *utopie* în relație cu pulsiunea de viață, specifică lui Eros, și de a așeza noțiunea de *distopie* alături de semnificația pulsiunii de moarte. Perfecțiunea, întotdeauna proiectată sau imaginată ca posibilitate în viitor, de regulă fără legătură cu prezentul, valorizează în utopie tot ceea ce ar putea fi mai bun la specia umană.

Fericirea și armonia pot fi atinse prin scenarii, de multe ori, fanteziste, specifice utopiilor care se folosesc aproximativ de același mecanism, deja atât de cunoscut nouă, utilizat în procesul de fantasmare. După cum nu par să existe nici limite în privința fanteziei și a dorinței oamenilor de a-și satisface nevoile, indiferent de natura lor, utopia nu are limite și proiectează de la specii noi de oameni, la structuri sociale diferite, toate menite să facă lumea, așa cum o cunoaștem, din demersul istoric sau din existența prezentă, un spațiu mai bun sau mai frumos pentru viață. Măsura frumuseții proiectului imaginat este egalată, în utopie, doar de imposibilitatea atingerii unui asemenea nivel de împlinire a speciei umane.

Utopiile, așa cum au fost ele formulate încă din anul 1516, momentul primei apariții a *Utopiei* lui Thomas More, exclud violențele, dezechilibrele și invidia sau frustrările din viața umană, făcând din Eros, sau din pulsiunea de viață, unicul motor generator de acțiune pentru specia ridicată dintr-o primitivă instinctualitate. Opusul unui asemenea scenariu a fost cunoscut ca *distopie*, iar dezumanizarea a reprezentat poate cea mai importantă marcă a ideologiei de tip distopic, unde viața sub toate formele ei de manifestare este permanent amenințată sau supusă unor interese meschine, diabolice.

Aparținând unei familii de cercetători biologi, cu o bogată experiență științifică și trăind într-un mediu fertil pentru gândirea de tip analitic, Aldous Huxley, născut în 1894, a demonstrat de

tânăr aptitudini deosebite în privința procesului de a observa și nota care, mai târziu, a suferit o mutație firească spre introspecție și imaginație neîngrădite de nimic. Scriitorul, de origine engleză, a fost considerat ca o personalitate sclipitoare de „notorietate universală”[1] cu o viață marcată de câteva episoade cu o încărcătură emoțională puternică, regăsite ca ecou în temele abordate de literatura sa. Pierderea mamei, la vârsta de 14 ani este urmată de contractarea unei infecții oculare, în 1910, „care-i provoacă o cecitate temporară bilaterală”[2] și care-l lasă cu o infirmitate permanentă. Cu un câmp și o acuitate vizuală redusă este nevoit să se obișnuiască cu sistemul Braille pentru a-și continua studiile, iar declanșarea Primului Război Mondial nu face decât să-i adâncească o stimă de sine scăzută și sentimentul inutilității sociale. Infirmitatea sa oculară, după cum arată autorul unuia dintre singurele studii dedicate la noi scriitorului englez, Mircea Pădureleanu, „îl face inapt de obligațiile cu caracter militar, fapt care-i produce anumite complexe”[3], iar sinuciderea unuia dintre frați produce încă un șoc emoțional lui Huxley.

Nevoia de a compensa o vedere blocată parțial și sublimarea îl orientează pe scriitor spre teme în care văzul, ca metodă de explorare și de cunoaștere a lumii, devine metaforă obsedantă. Astfel, publică, în 1936, *Orb prin Gaza*, în 1943, *Arta de a vedea*, iar în 1954, volumul *Porțile percepției*. Orientarea spre un fel specific de a cunoaște și percepe lumea, de a o explora doar parțial prin stimulii ei și de a-i completa structura printr-un travaliu imaginativ și intuitiv trebuie corelată cu lumile imaginate în utopiile sau distopiile sale, repere fundamentale ale literaturii universale. Închis în fața relației cu exteriorul, limitat la cel mai simplu contact cu realitatea din jurul său, Huxley a simțit nevoia de a explora cât mai în profunzime un interior și o paletă cromatică promisă cu generozitate de unele droguri.

Așadar, „se supune experienței cu halucinogenul mescalina, sub supravegherea medicului canadian Humphrey Osmond”[4], dintr-o nevoie de a experimenta un câmp nou al percepției. Se stinge din viață, în anul 1963, în aceeași zi cu asasinarea președintelui Kennedy, după ce cancerul lingual se

[1] Mircea Pădureleanu, *Aldous Huxley prezentat de Mircea Pădureleanu*, Traducere: Georgeta Pădureleanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 5.
[2] *Ibidem*, p. 21.
[3] *Ibidem*, p. 22.
[4] *Ibidem*, p. 25.

extinde. Asemeni lui Freud, și el bolnav de o formă de cancer a aparatului bucal, cere în ultimul moment soției sale o doză de LSD care să-i ușureze suferința. Dar, a lăsat literaturii și psihologilor sau sociologilor o serie de teme și scenarii care au marcat în mod definitiv felul și direcția de a imagina viitorul speciei umane.

Apărut în 1932, romanul *Minunata lume nouă* se impune în mod definitiv ca reprezentând cea mai importantă creație a lui Huxley. Primele sale pagini stabilesc fără îndoială că textul este departe de a fi o utopie și surprinde, de fapt, într-un proces care a sărit etapele cele mai importante ale metamorfozei sociale, un produs final sub forma unei distopii. Golding face același lucru în *Împăratul muștelor*, de pildă, dar analiza sa surprinde intimitatea procesului de alienare a copiilor, pașii pierduți sau mai puțin importanți pentru viziunea lui Huxley. Împărțită în două, lumea anului 632 al Erei Ford este alcătuită dintr-o majoritate civilizată și una cunoscută și numită „sălbatică", ducând o viață asumată, manifestată prin contact fizic, iubire, conflict și chiar prin naștere naturală, toate elemente de neconceput pentru lumea nouă.

Alteritatea este și la Huxley una dintre cele mai importante repere ale creației, pentru că, după cum Kafka a experimentat-o în familie dintotdeauna, Aldous Huxley a avut și el șansa lui de a încerca diferența, întâi prin dificultăți uriașe de vedere, apoi prin refuzurile primite la cererile sale de a fi înrolat în armată. Dacă viața, așa cum a avut-o, l-a împins pe scriitorul englez spre distopia unei lumi noi, finalul ei, sub semnul unei boli care și-a arătat capacitatea morbidă de distrugere destul de repede, a stat sub semnul utopiei și al speranței. *Insula*, apărută în 1962, este ultima creație a lui Huxley, o utopie prin care viața sub toate formele ei se dezvăluie ca o lecție cunoscută dintotdeauna de oameni și asumată doar de o minoritate. „Sălbaticii" din *Minunata lume nouă*, singuri și izolați, neînțeleși și marginalizați, devin în *Insula* comunitate independentă de lumea animată de aceleași scopuri meschine și pline de germenii conflictului. În mod neîntrerupt se opun instanțele diferite ale unei lumi din ce în ce mai mici pentru a accepta diferențe atât de mari, astfel încât izolarea, pentru ambele romane, devine sau pare, la un moment dat, cea mai bună soluție pentru supraviețuire.

Cu mai multe trimiteri la activitatea lui Freud și cu o fină înțelegere a mecanismelor descrise și teoretizate de părintele psihanalizei, Huxley se folosește ca nimeni altul în literatura sa de teoria pulsiunilor, descrise, ascunse în comportamente și

reguli care, fie întreţin o viaţă de maşină, fără scop şi golită de însăşi fiorul ei specific, fie o eliberează pentru a deveni ciudăţenie colectivă.

Astfel, vechiul şi „primitivul" contact dintre conchistadori şi aborigeni, ascuns într-o istorie mult prea veche a umanităţii, este reluat cu aceeaşi încărcătură dramatică în ambele romane, semn că omenirea eşuează din nou în proiectul ei de toleranţă şi acceptare a celorlalţi. Viaţa şi moartea, ca instincte clar surprinse de scriitor, se află într-o opoziţie imposibil de reconciliat, cu toate că, indiferent de lumea distopică imaginată de scriitor, viaţa găseşte întotdeauna forme de manifestare şi de izvorâre, în ciuda efortului depus în tentativele de a o suprima. Altfel spus, acolo unde Eros îşi manifestă puterea de regenerare a vieţii, moartea pândeşte întotdeauna sub forme ascunse uneori de tehnologie, iar Thanatos, dedicat suprimării umanului şi comportamentelor fireşti, inclusiv instinctelor libere, îşi arată limita prin însăşi efortul zadarnic de a inhiba la nesfârşit un izvor cu o sursă nesecată de energie. În utopie şi distopie, Huxley încifrează cele două pulsiuni umane, opuse şi sortite pentru totdeauna să poarte un conflict neobosit.

4.1. Distopie şi Thanatos în *Minunata lume nouă*

Dacă debutul romanului poate fi similar prin toate imaginile sale ascensionale înşelătoare cu *Castelul* lui Kafka, Huxley pune în echilibru arhitectura înălţimilor cu cea a coborârii. „O clădire cenuşie, scundă, de numai treizeci şi patru de etaje"[5] introduce cititorul în noua lume şi, fără pregătire, într-un sistem ideologic şi cultural definit de instituţiile sale. „CENTRUL DE INCUBAŢIE ŞI CONDIŢIONARE PENTRU LONDRA CENTRALĂ"[6] este aproape un monument al noii lumi unde sarcina şi naşterea au rămas în istoria unei omeniri primitive, iar liberul arbitru a fost înlocuit de o conştiinţă comună, necesară unui interes colectiv. Clădirile sunt oglindirile oamenilor care aglomerează lumea nouă, formând un tablou, identic la prima vedere, în care lipseşte orice urmă a omenirii în sensul ei convenţional. „Halatele lucrătorilor erau albe, mâinile lor erau îmbrăcate în mănuşi de cauciuc de

[5] Aldous Huxley, *Minunata lume nouă*, Ediţia a III-a, Traducere şi note de Suzana şi Andrei Bantaş, Iaşi, Editura Polirom, 2011, p. 7.
[6] *Ibidem*.

culoarea palidă a cadavrelor. Lumina era înghețată, moartă..."[7], totul se află într-o opoziție absolută față de, să zicem, lumea lui Llosa, unde afectele și graba oamenilor, diferiți și gălăgioși, dau naștere unor scene dinamice, cu stimuli multipli.

Adâncimea și subsolul au luat locul pântecelui matern protector, cald și în contact direct permanent cu o altă ființă. Oamenii sunt născuți din eprubete plasate la subsoluri unde se desfășoară acțiuni de condiționare care vor împărți societatea în câteva categorii dedicate muncilor specifice, iar scriitorul surprinde încă de la început, cu o ironie fină, limitele unui aparat care pare că funcționează perfect. Distopia lui Huxley este realizată prin alienarea tuturor particularităților speciei umane și de pierderea unui patrimoniu cultural care asigura exerciții de empatie sau, pur și simplu, asigura acea introspecție atât de importantă vieții. Influența asupra noilor exemplare de oameni nu se termină în eprubetă, prin condiționare, ci este continuată și printr-o formă de educație care pare să păstreze ceva din incapacitatea embrionilor de a selecta informațiile, supuși doar la simplul proces de receptare și înregistrare: „– Voi începe cu începutul", afirmă un specialist, „și studenții mai zeloși înregistrară în carnete și această intenție: *Vom începe cu începutul*"[8]. Exemplul felului în care studenții primesc informația, cu o deschidere înflăcărată și în absența absolută a spiritului critic, analitic, este doar una dintre trăsăturile noii lumi.

Adulții, din distopia literară a lui Huxley, sunt creații ale unui proces distructiv și care forțează ovulul fecundat să supraviețuiască în condițiile unei agresiuni: „...întrerupem creșterea normală și, lucru destul de paradoxal, oul reacționează prin înmugurire"[9]. Prin expunere directă și prelungită la raze X, unele ovule mor, dar majoritatea, oprite din evoluție, dezvoltă ceea ce ajung să fie numiți ca „muguri". Nașterea devine un proces tehnologic pentru că „mugurii din mugurul de muguri"[10] sunt lăsați în cele din urmă să se dezvolte în „zeci sau chiar sute de produse noi"[11], cu formă și semne umane asupra cărora procesul de condiționare exercită o acțiune pe toată durata vieții.

Masa oamenilor care servesc interesul comun ajunge să fie formată din „bărbați standardizați, femei standardizate, în

[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*, p. 9.
[9] *Ibidem*, p. 10.
[10] *Ibidem*, p. 11.
[11] *Ibidem*.

loturi uniforme”[12], cu menirea de a servi cele trei repere ideologice ale realității noi: *Comunitate, Identitate, Stabilitate.* În sine, cele trei deziderate sociale atinse deja, constituie utopii la adăpostul cărora se exercită puterea și controlul lumii.

Alteritatea rămâne o temă fundamentală a textului, iar conflictele și disprețul față de cei diferiți constituie exemple suficiente împotriva unei comunități veritabile. Iar în privința identității, lumea nouă pare încă și mai îndepărtată de semnificația cuvântului, atât prin identitatea comună, genetică, a celor mai mulți dintre indivizi, cât și prin utilizarea excesivă a unui produs, numit *soma*, cu rolul de a atenua și limita câmpul de percepție.

Discuția despre libertate, strălucit formulată după cum am arătat în mai multe rânduri deja, de către Dostoievski în *Marele inchizitor*, îl interesează și pe scriitorul englez atunci când imaginează acțiunea dublă și nocivă a razelor X, dar și a unei răcoriri induse ovulelor pentru a le inocula comportamente obediente în viitor. Secretul fericirii și al virtuții se arată în termenii cei mai simpli și în absența liberului arbitru sau chiar a conștientizării noțiunii lui: „să-ți placă ceea ce ești *obligat* să faci. Acesta este țelul întregii condiționări: să-i facă pe oameni să-și îndrăgească destinul social implacabil”[13]. Societatea distopică a viitorului este criticată constant de Huxley pentru că singura metodă de a instaura cele trei concepte cheie este privarea de adevăr. Oamenii devin noii zei, accesul la istorie sau orice alt fel de literatură este interzis, iar singurele informații accesate sunt strict controlate pentru a se asigura coeziunea și obediența mugurilor forțați să se nască și să trăiască în cadrul unor roluri prestabilite. Nimic din ce a fost uman nu mai este specific speciei «îmbuteliate» în *Minunata lume nouă*, supusă exclusiv unei influențe thanatice perfide, prin atenuarea tuturor impulsurilor și reflexelor cândva naturale și educate sau îndrumate de forțele Supra Eului. Mai mult, și prin intermediul studenților este descrisă relația de adorație stabilită și susținută prin condiționare, față de liderii și responsabilii implementării tehnologiei salvatoare. Zeii au fost înlocuiți, iar timpul se măsoară în unități trecute după Ford, imagine a creației mecanice prin excelență, sau Freud, ca principal promotor al nevoii omenirii de a se despărți și îndepărta de religiozitate.

[12] *Ibidem*, p. 12.
[13] *Ibidem*, p. 21.

Între cei doi distanța este neglijabilă sau dispare chiar prin impactul oferit asupra structurii noii lumi: „– Ford al Nostru – sau Freud al Nostru..."[14]. Funcționarii și domnii din *Castelul* de coșmar al lui Kafka, inaccesibili, necunoscuți, veșnic sub influența imaginației însetate de cunoaștere și private de un adevăr oricum inutil, au un corespondent fidel în noua lume imaginată de Huxley, unde oamenii-zei umblă pe pământ și exercită puterea prin discurs și întărirea unei ideologii de tip comunist, prin aceeași condiționare și permanentă îndepărtare de valori considerate nu doar vechi, ci și distructive. Apariția unui superior, a Directorului, numit și Controlor, provoacă studenților o reacție cât se poate de apropiată de fiorul trăirii religioase: „Forditatea sa Mustafa Mond! Studenților care-l salutau era cât pe-aci să le sară ochii din cap. Mustafa Mond! Controlorul Principal pentru întreaga Europă Occidentală! Unul dintre cei zece [...] și se așezase pe bancă [...], deci avea de gând să rămână, da, da, să rămână și chiar să le vorbească... Aveau să audă explicații chiar de la sursă. Chiar din gura Marelui Ford"[15].

Predica celui numit Controlor se referă la noțiunile de familie personală și cămin, în principal, evocând, în contrast cu noua realitate, absurditatea micilor camere aglomerate, fără aer, ca închisori infecte și acoperite de miasme, cu „intimități sufocante" și „relații primejdioase, obscene și demente..."[16]. Psihologia analitică a lui Jung arată formele surprinzătoare și variate sub care se ascunde arhetipul matern în inconștientul colectiv și doar înțelegerea profundă a felului de funcționare al acestuia face ca opera lui Huxley să excludă aproape complet existența arhetipului din viața indivizilor din lumea nouă.

Conceptul de mamă este rezervat doar comunității izolate, numite „sălbatice", unde mai pot fi găsite și câteva cărți din trecut. Pentru lumea civilizată, lumea nouă, mama este doar o asociere cu animale cum ar fi cloșca sau pisica, animată de manii în privința relației cu proprii copii, pe care în mod absurd și de neconceput îi consideră *ai ei*. Lumea veche, plină de tați și de mame, de frați și de surori, de perversiuni, sadism, castitate sau idile romantice și monogamie, devine un tablou din ce în ce mai sinistru pe măsură ce Controlorul, ipostază și proiecție de viitor a Marelui Inchizitor, continuă să le vorbească tinerilor. La primul și

[14] *Ibidem*, p. 43.
[15] *Ibidem*, p. 39.
[16] *Ibidem*, p. 42.

cel mai superficial nivel de înțelegere a mesajului propagandistic, trecutul, imagine a prezentului pentru toate generațiile de cititori ai lui Huxley, are valori care pălesc în fața utopiei mascate: „Pretutindeni exclusivism, pretutindeni o concentrare a interesului, o canalizare îngustă a impulsurilor și energiei”[17].

Unul dintre principalele proverbe inoculate prin hipnopedagogie, „toți suntem ai tuturor celorlalți”[18], determină elementul declanșator în fluxul narativ al unui filon descriptiv independent de predica și de procesul pedagogic al studenților. Ca urmare, Lenina Crowne, tehnician în cadrul lucrului cu embrionii umani, în ciuda unei perfecte integrări în structura socială, devine un element al alterității prin manifestarea unor germeni comportamentali cu totul străini de ideologiile impuse. Tânăra femeie, sterilă și frumoasă este supusă încă din cadrul procesului de condiționare unui statut de promiscuitate (din perspectiva morală a vechii lumi).

Din partea cetățenilor se așteaptă o libertate totală în privința relațiilor intime și este recomandat un comportament care să arate înțelegerea totală a proverbului: „doar să mai ai și un altul din când în când, atâta tot”[19]. Tabuul eliminat de psihanaliză, privind existența unor impulsuri și trăiri de natură erotică inclusiv la copii, este preluat și dus spre asumarea unei educații care integrează sexualitatea: „...jocurile erotice între copii fuseseră considerate drept ceva anormal (studenții începură să râdă în hohote) și nu numai anormal, ci de-a dreptul *imoral* (vai, nu se poate!), fiind, prin urmare, interzise cu desăvârșire”[20].

Tot psihanaliza freudiană a fost cea care a arătat că natura legilor, scrise sau nu, indiferent de vechimea lor, invocând aici Tablele Legii, a fost orientată împotriva unor porniri deja existente în psihicul uman. De ce să interzici ceva ce omul oricum nu ar avea de gând să facă, se întreba Freud și arăta în același timp adevărata față a instinctualității umane. Universul imaginat de Huxley abordează tocmai latura instinctuală privind nevoile de bază ale oamenilor. „Toți suntem ai celorlalți” nu atacă proprietatea privată, cât relațiile de tip monogam și frustrările identificate ca izvorând de aici încă din cele mai vechi timpuri. „Impulsul ținut în frâu”, predică autoritatea supremă, prin vocea Controlorului, „debordează și revărsarea o constituie

[17] *Ibidem*, p. 45.
[18] *Ibidem*.
[19] *Ibidem*, p. 46.
[20] *Ibidem*, p. 37.

sentimentul, patima nestăpânită, dacă nu chiar nebunia; depinde de forța curentului, de înălțimea și tăria barierei"[21].

În același timp și pe măsură ce raționamentul pedagogic al lui Mustafa Mond se desfășoară, Huxley folosește o tehnică narativă cunoscută oricărui lector familiarizat cu literatura lui Llosa, de pildă, unde planurile sunt prezentate succesiv, în paralel, continuându-se și întrerupându-se permanent pentru a lăsa loc altui ecran descriptiv. „Toți suntem ai tuturor celorlalți" declanșează tranziția fluxului narativ spre viața Leninei, implicată într-o relație a cărei durată contrazice tocmai primul și cel mai important dicton. „...sunt doar patru luni de când îl am pe Henry"[22] și „...n-am mai avut pe nimeni, răspunse ea aproape agresiv. Și nici nu văd de ce ar fi trebuit să am pe altcineva"[23], arată pe lângă nerespectarea unei reguli inoculate populației, prezența în substratul arhaic, neschimbat în ciuda acțiunilor asupra genomului și embrionului uman, a unui instinct mai puternic decât orice lege exterioară.

Distopia lui Huxley poartă în același timp embrionii unei schimbări sau ai unei nostalgii genetice, ascunse în nesfârșitele intervenții de condiționare cognitiv-comportamentală. Lenina nu este singura membră a societății setate ca un mecanism pentru a oferi reacții concrete și acceptate de ideologia nouă care experimentează gânduri și mici conflicte interioare cu privire la structura impusă. Barnard Marx se află în aceeași categorie a viitorilor disidenți, un Alfa-Plus îndrăgostit de Lenina și incapabil să accepte, la nivel intim, dictonul privind posesiunea sau libertatea tuturor față de ceilalți. Discuția unor colegi cu privire la femeia pentru care simte ceva interzis, imoral, în noua lume și considerat sursă de conflict, „emoții oribile"[24], îi stârnește o reacție de tipul atât de criticat de Controlor. Toate sentimentele puternice, orientate spre o direcție unică, interzise acum, dar totuși prezente ca reminiscențe arhaice, îi provoacă lui Bernard o reacție violentă: „«Ăștia vorbesc despre ea de parc-ar fi doar o bucată de carne», scrâșni din dinți [...]. O înjosesc [...]! Îi venea să se ducă la cei doi ticăloși și să-i pocnească drept în față..."[25]. Privată de emoție, noua societate a oamenilor are totuși nevoie de sentimente și de trăiri intense pentru a le facilita descărcarea

[21] *Ibidem*, p. 48-49.
[22] *Ibidem*, p. 45.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 51.
[25] *Ibidem*.

pulsională și pentru evitarea stării de frustrare. Astfel, un tânăr student se lamentează Controlorului și Directorului că a fost nevoit la un moment dat să aștepte patru săptămâni, în cuvintele sale, „până am putut s-o posed pe o fată pe care o voiam”[26].

Cunoscător al psihanalizei freudiene, scriitorul englez știe că cea mai mare critică a științei dedicate studiului vieții inconștiente este legată de o importanță prea mare acordată impulsurilor și trebuințelor de natură sexuală în abordarea terapeutică. Pansexualismul teoretizat și cercetat de Freud capătă în operele lui Huxley un suport neobișnuit pentru că noua lume descoperă, în cadrul unei existențe care totuși aduce prea puțin cu viața și cu orice concept de libertate, indiferent de gradul său de iluzoriu, că satisfacerea pornirilor sexuale poate duce la o formă de evoluție și de estompare a conflictelor. În acest sens și dictonul, care oferă drept de posesiune tuturor pentru toți, forțează eliberarea de frustrare prin blocarea, în mod evident imposibilă, nașterii sentimentelor de tip primar.

Scriitorul englez excelează în privința empatiei cu scenariul propus și a jocului de rol a cărui psihologie o construiește cu fidelitate față de trăirea autentic umană. Prezența unor sentimente străine și de neînțeles deocamdată, atât pentru Lenina cât și pentru Bernard, nu înseamnă că acești eroi devin imediat exemple de rezistență în fața unei lumi alienate. În continuare, ei cred și reprezintă cetățeni implicați într-un angrenaj fără greșeală construit, pentru că reacțiile și reprezentările mentale ale femeii rămân cele impuse de anii petrecuți în sistemul de condiționare sau hipnopedagogic. Ceva drăguț, pentru tânăra femeie, provoacă un sentiment specific, dar cu reprezentări pline de semnificație privind imposibilitatea indusă, trupului și minții, de a avea copii: „parcă-ți tot face poftă să-l mângâi ca pe un copil ori ca pe un animăluț de salon”[27].

Operația de înlăturare a vechilor porniri, echivalente și specifice, prin conflictualitate, vieții, se face așadar prin condiționare clasică, pavloviană, manipulare psihologică și chiar prin ceea ce este numit drept hipnopedagogie pentru modificarea directă a inconștientului. Alături de *soma*, halucinogenic și antidepresiv, declanșator al unor energii explozive, de obicei de grup și orientate spre sexualitate, lumea nouă se înstrăinează din ce în ce mai mult de capacitatea și exercițiul răbdării, a suferinței

[26] *Ibidem*, p. 50.
[27] *Ibidem*, p. 51.

temporare. Metodele de inducere a comportamentelor și a raționamentelor umane se repetă în structuri folosite de protagoniști în comunicarea verbală, ca mărci menite să întărească sau să contrazică un scenariu potrivit sau în contradicție cu ideologia noii lumi: „– «Hainele vechi sunt o porcărie», continuau șoaptele neobosite. «Vechiturile trebuie aruncate». «Aruncatu-i mai bun ca reparatul, aruncatu-i mai bun ca reparatul, aruncatu-i mai bun...»„[28]. Obsesia pentru sexul lipsit de sentiment și tabuizarea trecutului, sub toate formele sale, fac parte din strategia nouă de a combate modele vechi și cumva, specifice omenirii.

Minunata lume nouă este, de fapt, dincolo de toate intervențiile asupra structurii genetice și psihologice a omenirii, și un proiect bazat pe dependența chimică și psihologică. Decesul unui apropiat îi face pe protagoniști să alerge cât mai repede după o doză generoasă de *soma*, drogul acceptat social și impus ca mijloc de relaxare pentru toate vârstele. „«Mai bine-ți stă pilula-n gură decât murdara-njurătură»„[29] îi spun colegii lui Bernard, înainte de a construi un adevărat altar imaginar pastilelor: „...astăzi ai întotdeauna la dispoziție *soma*, delicioasa *soma*, o jumătate de gram pentru o jumătate de vacanță, un gram pentru un weekend, două grame pentru o excursie în luxuriantul Orient, trei grame pentru o eternitate întunecată pe satelitul Pământului..."[30]. Figura posomorâtă a unui coleg sau cunoscut duce la gestul reflex de a-i oferi imediat o pastilă de *soma*, dar și la intonarea altui dicton din seria celor menite să prestabilească unele comportamente dezirabile: „«un centimetru cub alungă orice sentiment sumbru»„[31].

Străinul, ca imagine arhetipală, transpusă în literatură strălucit de Cervantes, Melville, Dostoievski sau Kafka, prin eroi care întrupează înainte de orice o serie de trăsături specifice alterității, face parte și din universul imaginar al lui Huxley, prin protagoniști care, fie simt altfel și experimentează lumea prin intermediul unor stimuli resimțiți doar de ei fie, la adăpostul acelorași condiționări, integrați în masa identică de oameni îmbuteliați și setați încă din naștere pentru anumite comportamente, poartă cu sine diferențe structurale în contradicție cu însăși setările impuse categoriei respective.

[28] *Ibidem*, p. 54.
[29] *Ibidem*, p. 60.
[30] *Ibidem*, p. 61.
[31] *Ibidem*, p. 65.

Bernard face parte din această ultimă categorie deoarece, pentru un om din categoria Alfa, „avea cu opt centimetri mai puțin decât înălțimea standard..."[32]. Trăirea unei asemenea contradicții și diferențe, experimentată chiar de scriitor într-o etapă importantă a evoluției sale și, probabil, resimțită puternic afectiv, induce eroului creat de Huxley, proiecție fidelă prin compensare a frustrărilor scriitorului englez, trăiri conflictuale, improprii unui individ din lumea nouă. Sfiala, rușinea sau umilința reprezintă doar câteva dintre trăirile lui Bernard, pus în ipostaza celui țintit de festele sau de umorul celorlalți.

Arhetipul străinului, ca erou revoluționar, integrat și acceptat doar parțial de ceilalți, se construiește, după cum am afirmat, prin intermediul alterității integrate în structura intimă a personajului. Bătaia de joc suportată, după cum Bromden, căpetenia amerindiană din *Zbor deasupra unui cuib de cuci* trebuie să suporte o atitudine socială agresivă și profund nedreaptă, naște și agravează o alienare cronică a cărei psihologie scriitorul reușește să o surprindă cu intuiția unui fin cunoscător al reflexelor psihologice umane. Fiecare scenariu de dinamică socială prin care trebuie să treacă Bernard, ca printr-un purgatoriu simbolic, declanșator al trăirilor opuse ideologiei lumii noi, stă sub semnul nevoii de a-i fi acceptat statutul oferit, în ciuda unei diferențe care îl contrazice. Astfel, când „Unul dintre gemeni îi aruncă o privire. Oare nu cumva în ochii aceia cenușii, inexpresivi licărea un fel de batjocură bestială?"[33] este doar un exemplu de raport social conflictual, nu în sensul adevărat, de grup, ci în sens intim, pentru un receptor atins de stigmatul alterității și care filtrează toate relațiile sale interumane prin experiența negativă acumulată.

Un ecou sau o altă proiecție a *diferenței*, asemeni lui Bernard, este proiectată prin Helmholtz Watson, Conferențiar la Colegiul de Inginerie Afectivă (Facultatea de Literatură), redus în mod frustrant, așa cum resimte bărbatul, la scrierea scenariilor de filme tactile sau a lozincilor hipnopedice, atât de importante în condiționarea și setarea membrilor societății. În mod deloc curios, protagoniștii atinși de sentimente contradictorii, imposibil de inhibat prin *soma*, manifestă o atracție de necontrolat unii spre ceilalți. Ca o minoritate, diferită și supusă oricând prin dezvăluire unei judecăți reci din partea grupului, încearcă să

[32] *Ibidem*, p. 70.
[33] *Ibidem*, p. 71.

treacă prin „purgatoriul trăirilor arhaice" mai ușor, împărtășind din senzațiile sau din gândurile lor. Ceea ce nu reușește să exprime nici Lenina, nici Bernard, pare simplu pentru Helmholtz. Astfel, în dialog cu prietenul său Bernard, cadrul didactic, responsabil cu educația permanentă a celor care devin membri eficienți ai unei societăți de tip mecanic, de la trăiri, sexualitate, la moarte, îl folosește pe partenerul de dialog mai degrabă ca pe o oglindă care îi reflectă în mod identic toate mișcările și în care aude, la fel de clar, toate neliniștile sale, neschimbate și fără răspuns: „– Ai simțit vreodată că ai în tine ceva, așa, ca un imbold ascuns, care parcă te roagă să-i acorzi o șansă de a ieși la suprafață? Un fel de putere suplimentară pe care n-ai folosit-o niciodată..."[34].

Un om, înzestrat cu un talent ieșit din comun de a comunica și de a transmite eficient mesaje, foarte potrivit pentru un rol în structura noii lumi, Helmholtz, simte misiunea sa ca fiind sterilă, conștientizând că scrisul său, folosit la condiționarea oamenilor, ar putea servi unui scop cu mult mai înalt. „Cuvintele pot fi ca razele X, dacă le folosești așa cum trebuie, pot pătrunde în orice alt mediu"[35], crede profesorul, conștient de efortul și de capacitatea sa pusă în slujba unui proces restrictiv complet opus filosofiei cuvântului penetrant, capabil de schimbări, salvator. Sentimentul de umanitate, îngropat adânc prin procesele de condiționare, există totuși, motiv pentru care ideologia interzice cărțile vechi și orice formă de artă specifică unei lumi care, în ciuda unor defecte uriașe, facilita uneori procese de introspecție și revelații spirituale atinse de noii oameni doar la cel mai superficial nivel și doar prin intermediul unui drog responsabil pentru atrofierea oricărui simț de rezistență și de adaptare în fața durerii sau a nefericirii.

Oricât de *minunată* ar putea părea realitatea pentru liderii ei sau pentru cei setați să îndeplinească o misiune pentru tot restul vieții, diferențele, conștientizarea și, mai ales, judecata, valorizarea stereotipă a celorlalți rămâne ca o reminiscență a celor mai sinistre vremuri ale omenirii. În acest sens, vom observa că de Lenina se leagă poate cel mai potrivit exemplu în sensul rezistenței unor vestigii mai degrabă cognitive, sub forma unor credințe: „dar e ciudat că morții aparținând castelor Alfa și Beta nu fac să crească mai multe plante decât prăpădiții ăia

[34] *Ibidem*, p. 74-75.
[35] *Ibidem*, p. 75-76.

mărunți de Gama și Delta și Epsilon care mișună acolo"[36]. Așadar, lumea perfectă oferă șanse și mai ales, loc și menire, fiecăruia, astfel încât rolul primit nu mai poate fi niciodată pus sub semnul niciunei întrebări.

Importanța locului și a muncii desfășurate de fiecare, în marele mecanism al societății globale, este egalat doar de diferențele de percepție a propriului scop și loc în comparație cu ceilalți. *Stadiul oglinzii*, discutat de Lacan, se manifestă cu o putere care întrece orice încercare de a programa sistemul inconștient uman. Diferența și experimentarea ei nu duce noul om spre acceptarea celuilalt, ci îi îndreaptă atenția spre alteritate, în mod critic, frustrat de distanța impusă și chiar de existența ei.

Limitat în câmpul vizual și în posibilitatea sa fundamentală de a explora și descoperi lumea, respins de armată în dorința sa de a-și aduce contribuția, Huxley înțelege în profunzime psihologia celui pus în ipostaza minorității. La fel de bine pare să fi cunoscut scriitorul englez tentația alegerii impuse, despre care și Jung își amintea că i-ar fi marcat copilăria. Ca urmare, psihanalistul numește cel de-al doisprezecelea an al vieții sale drept unul hotărâtor, printr-un incident care, independent de acțiunea sa, a declanșat cu voia copilului Carl Gustav un proces de o complexitate deosebită. Împins de un coleg, în glumă, băiatul se lovește puternic la cap de o bordură și aproape își pierde cunoștința. Dincolo de șocul loviturii, micul Jung are un fel de revelație cu privire la o șansă care ar trebui fructificată, după cum mărturisește, „...m-a fulgerat gândul: «Acum nu mai trebuie să mergi la școală»!"[37]. Următoarele luni ale vieții băiatului au fost marcate de absenteism total de la școală și de stări de leșin cu fiecare ocazie când încerca sau i se cerea să facă teme sau exerciții pentru nivelul său. Băiatul, liber în toate acțiunile sale de a explora și de a se juca, resimte totuși, chiar dacă într-o formă estompată, un sentiment de culpabilitate: „totuși nu mă simțeam mai fericit, ci aveam conștiința obscură că fugeam de mine însumi"[38]. O discuție pe care o aude accidental între tatăl său și un prieten de familie, îl îngrijorează atât de mult pe băiat, încât devine conștient că alegerea sa, plină de germenii eșecului și ai distrugerii, trebuie înlăturată cu orice preț, motiv pentru care își depășește condiționarea proprie și, după câteva

[36] *Ibidem*, p. 79.
[37] C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, *Consemnate și editate de Aniela Jaffé*, Traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2001, p. 44.
[38] *Ibidem*.

stări de leșin, provocate de concentrarea asupra studiului, își revine complet. Așadar, psihanalistul a trecut prin ceea ce numim *alteritate*, provocată sau mai potrivit, facilitată de un coleg.

Din fericire, alegerea scenariului a fost a lui Jung, nu provocată și impusă de ceea ce ar fi putut fi un accident grav. Copilul își construiește, pornind de la datele potrivite, oferite întâmplător de factori externi, o realitate mai apropiată de dorințele sale egoiste, specifice copilăriei și devine prizonierul unei atitudini morbide, incompatibile cu viața unui individ integrat social cu succes. Alegerea lui Jung, la doisprezece ani, a fost cea mai simplă din perspectiva unui copil, aproape ca un reflex, sugerând evitarea oricărui efort sau sentiment de disconfort.

La fel, în protagoniștii distopiei lui Huxley, vedem atitudini similare, de evitare a oricărui scenariu conflictual sau provocator de suferință fizică și psihologică. Reduși la condiția unor copii, cu o percepție superficială a vieții în general, eroii scriitorului englez devin arhetipuri despre care marele inchizitor dostoievskian doar povestește. Libertatea nu este abandonată, ci înlocuită cu un concept golit de semnificație pentru oamenii care îl acceptă cu conștiința împăcată că nu trebuie să mai treacă prin ceea ce am putea numi *travaliul alegerii*. Structura socială, rolurile, meseriile și relațiile sunt prestabilite în lumea nouă după cum sunt setate și credințele atât de importante în coeziunea indivizilor. Zbuciumul permanent pentru acceptare socială dispare la masa mare de oameni, iar lupta pentru existență devine o amintire arhaică, motiv și argument suplimentar în instaurarea ideologiei noi. Rolurile primite, condiționate, sunt acceptate fără nici o rezervă de majoritatea oamenilor fabricați, iar din micile conflicte cognitive ale eroilor amintiți deja, suntem tentați să credem că umbra îndoielii planează peste întreaga populație, în ciuda nesfârșitelor intervenții asupra inconștientului personal și colectiv.

Prezența pulsiunii de viață în distopia lui Huxley nu poate fi trecută cu vederea pentru că ea se arată, în lumea ridicată pe principii mecanice, într-o nevoie de sacru, experimentată de majoritatea oamenilor noi. Începând cu cântecele de petrecere, care pun în valoare obiecte și înlocuiesc orice imago matern, atât de intim legat de forța generatoare a Erosului, se poate observa nevoia de sacru: „Flaconaș drăgălaș, mereu pe tine te-am visat!/ [...] Din sticlele din lumea-ntreagă/ Doar eprubeta mea mi-e dragă/ Flaconaș drăgălaș,/ Sticluța mea iubită-i numai una”[39].

[39] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 82.

Ritualul practicat, pe de altă parte, în cel mai strict mod cu putință, de membrii Grupului Comunitar, aranjați într-un cerc din douăsprezece persoane, presupune, pe lângă imaginea totemică, un exercițiu de îmbinare a ființelor într-una mai mare, Ființa Supremă, ecou și model exemplar al înseși lumii în care fiecare aparține fiecăruia. Rugăciunile sunt înlocuite aici de *imnuri ale solidarității*, iar pe măsură ce oamenii le recită sau cântă, apare și consumul ritualic al tabletelor de „*soma* sanctificate"[40]. Descrierea ritualului și a felului intim de provocare a fiorului sau a trăirii de tip sacre, religioase, se face prin intermediul unor psihologii diferite, cu un model specific de receptare a cultului.

Bernard devine filtrul trăirii sacre, atât prin incapacitatea sa de a se lăsa pradă unui sistem de credințe, cât și prin demascarea indirectă a revelației divine resimțite de ceilalți. Eroul este fie un hipersensibil într-o lume care simte doar prin intermediul drogurilor folosite la scară largă, fie trăiește într-o luciditate de coșmar, conștient de drama unei vieți inutile, într-un grup privat de principalele trăsături omenești. Alături de ceilalți participanți la ritual, Bernard bea din cupa cu halucinogen, forțându-se și dorindu-și, ca nevoie de integrare și de contopire cu oricine pentru a-și estompa din sentimentul de singurătate, să simtă iminența unei sosiri din partea Ființei Supreme care, în mod deloc curios, are aspectul arhetipului eroului salvator de tip hristic: „– Beau pentru iminența Venirii Lui..."[41]. Cu tot ajutorul oferit de *soma*, bărbatul simte doar „cum i se topește puțin inima de înduioșare"[42], pe când fiorul trăirii mistice, asociate de participanți prezenței divinității, este resimțit de grup la un cu totul alt nivel. În timp ce „se topeau cu toții"[43], pătrunși de experiența spirituală, cu evidente trăsături religioase, Bernard încearcă doar să mimeze și să preia din reacțiile celorlalți, într-o scenă, nu doar exemplară pentru drama trăirii alterității, ci și pentru finețea descrierii sentimentului de însingurare desăvârșită, fără nici un fel de reper comun cu ceilalți indivizi ai grupului de apartenență. Bărbatul sare când sar și ceilalți, „dar nu era adevărat. Nu auzea nimic și pentru el nu venea nimeni [...]. Însă el gesticula cu brațele întinse, striga mai abitir decât cei mai

[40] *Ibidem*, p. 86.
[41] *Ibidem*, p. 87.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*, p. 88.

zgomotoși dintre ei..."[44]. Contrastul trăirii și al însingurării este asigurat prin descrierea felului în care participanții la *Ritualul solidarității* trăiesc momentul sacru. Extazul surprins de scriitorul englez, nu este asociat nici unei tulburări sau emoții, ci doar unor măști ale spiritului nesatisfăcut.

În schimb, una dintre femeile grupului, „avea însă calmul extatic al împlinirii totale, pacea și tihna, nu numai a sațietății goale și a nimicniciei, ci a vieții echilibrate, a energiilor aflate în odihnă și echilibru. O pace bogată și vie"[45]. Huxley nu ironizează în nici un moment trăirile celor aflați în opoziție ci, dimpotrivă, le arată ca pe reacții specifice unor structuri psihologice. Minciuna și simulacrul obiceiului practicat sunt completate de starea de purificare și de împlinire a celorlalți. Practicarea ritualului, „le *luase*, dar mai ales le *dăduse* ceva, storsese ceva din ei doar pentru a-i umple la loc"[46], iar în finalul descrierii și al capitolului, Bernard este singurul „izolat prin goliciunea sa neumplută"[47].

În economia forțelor implicate în trăirea de tip sacru, luciditatea și intuiția absenței sensului vieții nu are nimic în comun cu liniștea unei indiferențe garantate de extazul practicării unei forme a religiei. Paradoxul lumii noi pare să stea tocmai în nefericirea minorității formate din oameni conștienți de natura alienată a existenței jucate. Mecanici în trăire și în simțire, îmbuteliați în loc de născuți, noii reprezentanți ai speciei *homo sapiens*, aparent evoluați, se bucură de o liniște care, chiar dacă indusă prin hipnopedagogie, întrece cu mult trăirea nevrotică și conflictuală a minorităților umane, cu un substrat arhaic accesibil și provocator de suferințe.

C. G. Jung face, în acest sens, o serie de observații bazate pe experiența sa clinică extinsă și observă că decăderea vieții religioase pentru comunitățile moderne a fost asociată cu o creștere importantă a numărului nevrozelor. Fără nici o relație între cele două nume, Huxley – Jung, psihanalistul pare să descrie întocmai drama propusă de scriitorul englez: „...starea de spirit generală a europeanului denotă pretutindeni o lipsă de echilibru care dă de gândit. Trăim incontestabil într-o epocă de neliniște, nervozitate, confuzie și dezorientare..."[48]. Cea mai mare parte a

[44] *Ibidem*, p. 89.
[45] *Ibidem*, p. 91.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ibidem*.
[48] C. G. Jung, *Opere complete*. vol 11, *Psihologia religiei vestice și estice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010, p. 366.

clientelei psihanalistului este formată, după cum o afirmă chiar el, din oameni îndepărtați de sensul cuvântului *nevroză*, dar într-o intimitate morbidă cu imposibilitatea identificării unui *sens* al vieții lor. Distopia lui Huxley devine, așadar, un aparent și ascuns ambasador al lumii aflate în pace, umplute de sensul spiritual al ritualurilor, într-un fel similar doar oamenilor aflați în zorii civilizației. Stadiile de evoluție considerate primitive, cu existența șamanilor și a vindecărilor teatrale, sunt resuscitate în *Minunata lume nouă*, cu mijloace moderne și eficiente de inducere a stărilor de bine. Latura umană, autentică, reprimată și condiționată, devine echivalentă unui zbucium de neocolit, încercat de toate personajele atinse de stigmatul acelei umanități îngropate și uitate. Nevroza și conflictul resimțite de Bernard sau de ceilalți, ca marcă a umanității abuzate și condiționate până la alienare, au totuși corespondent în lumea celor complet integrați în ideologia nouă: nevoia sau chemarea sacrului.

Ca temă fundamentală în opera lui Dostoievski, libertatea devine, în mod destul de clar, și unul dintre principalele repere ale creației lui Huxley. Iluzia și, de multe ori, felul trunchiat indiferent de experiența protagoniștilor cu viața, ca mozaic alcătuit din evenimente externe, dar și din trăiri orientate exclusiv spre interior, specific raportării la libertate, stau ca o prăpastie permanentă între oamenii condiționați la fel și care, în mod ideal, ar trebui să fie identici în cogniții și reacții. Orice discuție despre libertate îi provoacă Leninei conflicte de genul celor care cer în mod imperios administrarea de *soma*. Conceptul de libertate este atât străin, cât și golit de orice semnificație și reprezentare în universul simbolic al noii specii de oameni. „Sigur că sunt liberă. Sunt liberă să mă distrez cât se poate de bine. «În era noastră înnoită toată lumea-i fericită»„[49], este reacția femeii în fața zbuciumului împărtășit de Bernard. Fericirea unei perspective reduse este completată de aceeași condiționare a cărui scop nu poate fi deraiat de a induce în locul gândirii analitice, prin intermediul unor mărci, gânduri și concluzii specifice pentru diferitele momente ale vieții. Între cei doi parteneri de dialog, codul comunicării poartă germenii unui concept necunoscut și imposibil de înțeles de Lenina și parțial străin lui Bernard. Comunicarea este de multe ori în romanul lui Huxley doar cu scop didactic în sensul unei cunoașteri sau cristalizări mai bune a sentimentelor de neînțeles în singurătate.

[49] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 98.

Astfel, gândurile și angoasele celor prinși între valorile lumii mecanice și cele arhaice au nevoie de un partener, de contextul unei confesiuni, pentru a facilita rezolvarea opoziției dintre umanitatea unui inconștient colectiv, încă prezent, și procesele hipnopedagogice orientate tocmai împotriva firii adânci a lui *homo sapiens*. „...n-ai vrea să ai libertatea de a fi fericită în alt fel?”[50], încearcă, în zadar, Bernard să trezească femeii iubite sentimente ascunse, imposibil de resuscitat în lipsa unor condiții prielnice lor. Fericirea ca mod personal de a o experimenta, intim, cu reacții prestabilite chiar și în vechea lume sălbatică, raportându-ne la realitatea prezentului imaginat de Huxley în text, ține de educație și de o anumită capacitate de a trăi și interioriza fiecare stimul nou. Lumea, în care același simbol provoacă cele mai diferite reprezentări și semnificații oamenilor, a fost înlocuită cu una unde aceștia reacționează la fel în fața unui număr din ce în ce mai mic de stimuli. Pulsiunea de viață este mascată, așadar, de însăși capacitatea și libertatea de a fi diferit! Pe când, Thanatos, ca formă simbolică a pulsiunii de moarte, impune și înlocuiește orice principiu direct responsabil cu apariția diferenței.

În ce fel ar trebui să înțelegem marea epopee a lui don Quijote și, mai ales, particularitățile identice specifice lumii care îl întâmpină? Batjocură, glume, violență și rea voință fără nici o excepție, dar și fără capacitatea de a înțelege alteritatea purtată de eroul lui Cervantes, devin singurele mărci ale lumii colindate de cavaler. Trecutul lui Cervantes și viitorul imaginat de Huxley par să se fi folosit de o imunitate colectivă, materializată în incapacitatea de a vedea dincolo de cele mai superficiale detalii. În registrul creștin, neputința demonstrată în ambele lumi de oameni cu cele mai diferite culturi este una ușor paradoxală. Exagerările și obsesiile creștine au atins un climax în perioada nevoii de a se impune în alte spații și de a le coloniza și converti, după cum noua lume, de această dată, aparținând lui Huxley, pare să fi păstrat un imago al salvatorului, sub o formă hipersimplificată. Se cuvine să observăm și că *noua lume*, așa cum a fost ea numită de conchistadori, are multe în comun cu universul imaginat în distopia scriitorului englez. Existența sau reminiscența arhetipului eroului sub influența căruia stă întreaga colectivitate, devine mai vizibilă dacă punem principalele idealuri ale *minunatei lumi noi*, comunitate și apartenență sau lipsa

[50] *Ibidem*.

oricărui sentiment egoist privind propria persoană, în relație cu un verset biblic: „Nu mai este iudeu, nici elin; nu mai este nici rob, nici liber; nu mai este parte bărbătească și parte femeiască, pentru că voi toți una sunteți în Hristos Iisus" (Galateni, 3, 28). Superficialitatea unei fericiri de suprafață, bazată pe cea mai primară satisfacție a simțirii, alături de împlinirea spirituală totală prin ritual și prin consumul de *soma*, nu pot ascunde scopul fundamental al „ritualului solidarității": o contopire prin rit, de tipul renunțării la orice sentiment de identitate.

Soma și utilizarea ei la scară largă este însoțită de un adevărat cult, susținut de expresii inoculate prin hipnopedagogie. Lenina este personajul exemplar în acest sens, atât pentru alegerea fericirii iluzorii și a condiționării în locul acceptării îndoielilor și sentimentelor contradictorii resimțite, cât și pentru felul unic de a interioriza complet și definitiv, ca într-un gest de renunțare deliberată la vechea natură umană, expresii și „proverbe" în armonie cu noua structură socială: „«La timp un gram de-ai luat, o sută ai cruțat!»", sau „«Un centimetru cub învinge orice sentiment sumbru»", sau „«Mai bine-ți stă pilula-n gură, decât murdara-njurătură»"[51].

Procesul de comunicare devine unul imposibil, atât din rațiuni structurale, cât și dintr-un refuz, la fel de puternic implantat oamenilor de a asista la orice fel de manifestare care ar putea pune sub semnul îndoielii validitatea realului. Lenina încearcă să-și astupe urechile minții, după cum o descrie scriitorul, iar micile frânturi din comunicarea îndreptată spre ea de Bernard și care ajung totuși la ea îi declanșează răspunsuri de tip reflex. Temele instinctualității, ale plăcerii și sentimentelor, sub influența unui tabu colectiv, actualizează pe loc răspunsuri condiționate: „– «Nicicând pe mâine nu lăsa prilejul de a te distra»"[52], sau „– «Atunci când individul simte, toată obștea se resimte»"[53].

Distopia lui Huxley ascunde totuși, după cum am arătat, în cazul unor personaje, atitudini acceptate sau respinse, dar în mod evident cu rădăcini în vechea dar și atât de condamnata civilizație umană. Simpla trăire a suficienței alături de același bărbat, în contradicție totală cu regula solidarității sociale resimțită de Lenina, nevoia de mai mult a profesorului Helmholtz, captiv în sentimentul muncii sale sterile și fără semnificație și,

[51] *Ibidem*, p. 96.
[52] *Ibidem*, p. 100.
[53] *Ibidem*.

desigur, lumea interioară a lui Bernard, plină de conflicte privind valorile impuse de noua lume, alcătuiesc câteva exemple folosite de scriitor pentru a sugera că autoritatea ideologiei, ca toate regimurile de tip totalitar, care au impus și au redus dramatic libertățile oamenilor, nu este nici deplină și cu atât mai puțin perfectă. Umanitatea se află ascunsă în toți membrii societății globale, iar Directorul reprezintă cel mai puternic exemplu în acest sens. Reprezentant și marcă a ideologiei și schimbării, bărbatul se lasă angrenat într-un flux al memoriei atinse de pulsiunea de moarte. Un eveniment neplăcut este rememorat și reactualizat prin povestire astfel încât Directorul se trezește că *retrăiește* cât se poate de intim și afectiv episodul traumatizant. Pulsiunea la repetiție, ca element comportamental clar al lui Thanatos, alături de sentimentele de regret și de nostalgie, chiar de culpabilitate, devine în mod paradoxal, singura formă prin care Eros se mai poate manifesta în *Minunata lume nouă*.

Solidaritatea atât de importantă pentru noua structură socială, alături de regula reciprocității fără rezerve și a deschiderii sexuale pentru a inhiba orice acumulare de frustrări, este totuși străină de exercițiul empatic și de incursiunile în trecut, fie el colectiv, istoric, fie personal, sub forma procesului de rememorare nostalgic. Aflat în fața lui Bernard, Directorul îl percepe într-un mod personal, complet străin noii lumi și, prin identificare, se lasă purtat de procesul rememorării, ca pe un teren interzis, ademenit de un impuls invizibil și inexplicabil. Purtat înapoi în timp, în perioada apropiată vârstei lui Bernard, Directorul retrăiește dorința sa de a vizita și cunoaște mai bine lumea celor numiți „sălbatici", așezare limitată și tolerată unde se mai păstrează vechile regulii ale unei lumi demult uitate și înlocuite. Bărbatul se concentrează totuși nu pe contactul cu lumea străină, ci pe imaginea unei femei, Beta-Minus, cu părul „galben ca grâul [și] strașnic de pneumatică"[54], rătăcită și pierdută pentru totdeauna în condiții neelucidate. Rănit, înfruntând elementele naturii, furtuna, fără tabletele pierdute de *soma*, Directorul se adâncește în drama căutării femeii, eveniment a cărui intensitate stă împotriva tuturor idealurilor noii lumi. Rănit, fără *soma* pentru a-i ameliora suferința fizică și cea psihică, bărbatul retrăiește drama pierderii și înlocuiește, la distanță în timp, ceea ce nu-și poate explica prin cele mai potrivite sau la îndemână contexte dezirabile. „...am căutat-o, și

[54] *Ibidem*, p. 103.

am strigat-o, și am căutat-o”[55], inclusiv cu o echipă de cercetași, în zadar, rememorează în fața lui Bernard, cuprins de fluxul terapeutic al povestirii. Spațiul gol, privind evenimentele suferite de femeia dispărută, este umplut de informații potrivite ideologiei atât de insistent inoculate indivizilor: „Trebuie să fi căzut în vreo viroagă pe undeva, dacă nu cumva o mâncase vreo pumă”[56].

Prin urmare, scenariul morții este cu mult mai posibil pentru bărbatul setat să creadă în infailibilitatea societății sale decât posibilitatea unei „dezertări” sau a unei alegeri deliberate pentru alternativa minorității considerate sălbatice. Cu atât mai mult cu cât nu o dată protagoniștii romanului cochetează cu ideea unei refugieri în rezervația destinată oamenilor care trăiesc după reguli vechi, de mult uitate și înlocuite.

Intensitatea și implicarea Directorului, chiar și la distanță de ani buni, este prezentă ca o pată pe corectitudinea și susținerea tuturor valorilor noi. Defularea, cu scop terapeutic, „...a fost groaznic. M-a întors pur și simplu pe dos”[57], este inacceptabilă pentru statutul său și pentru orice alt individ al grupului. Ca o rezistență împotriva tuturor exercițiilor de hipnopedagogie, rememorarea unor trăiri intense își păstrează cursul și deraiază discursul manifest al celui tulburat. Acțiunea evenimentului nu este rezervată doar procesului de rememorare, plasat totuși la granița dintre alegerea voluntară și declanșarea inconștientă, în urma unei interacțiuni cu stimuli încărcați simbolic.

Demonstrând încă o dată că înțelege subtilitățile traumei și ale dinamicii induse de ea în psihologia umană, Huxley asociază Directorul atât cu amintirea, cât și cu activitatea onirică, ceea ce ar sta ca o ultimă și covârșitoare dovadă a slăbiciunii structurii psihologice generale, impuse de noua lume. „...și acum îmi revine în vis aventura aceea”, îi mărturisește lui Bernard cu glas scăzut, „visez că mă trezește tunetul și constat că ea a dispărut; visez că umblu după ea și o caut...”[58].

În mod evident, distopia scriitorului englez nu se limitează la descrierea unei lumi alienate și îndepărtate de mai toate valorile civilizației și culturii orientate spre spiritualitate și cunoaștere, ci atacă în același timp limitele unei asemenea propuneri de proiect social. La nivel simbolic sau metaforic, rătăcirea femeii, moarte sau pur și simplu dispărute în urma

[55] *Ibidem*.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*, p. 103-104.
[58] *Ibidem*, p. 104.

dezertării, interesează prin trăirea declanșată Directorului, la momentul experimentării și la cel al rememorării, cu aceeași intensitate. Cu părul ca grâul și frumoasă, cu toate că în noul context istoric noțiunea de „frumusețe" este asociată unei judecăți exclusiv superficiale și orientate spre sexualitatea sterilă, thanatică, femeia dispărută devine simbol al tuturor vestigiilor umane. Maternitate și dăruire, Eros ca energie a regenerării umane, dispariția femeii poate fi înțeleasă doar prin tulburarea rătăcirii care, pentru un moment, devine imună la toate condiționările noii lumi, inclusiv la nevoia de acoperire a durerii prin *soma*. Resimțirea continuă a evenimentului, la aceeași intensitate, cu prezența în lumea onirică a inconștientului, stă mărturie pentru importanța simbolică a episodului, încărcat cu semnificații dincolo de o simplă moarte sau rătăcire de grupul global condiționat ideologic.

Ca în toate celelalte contexte de comunicare din *Minunata lume nouă*, între Director și Bernard, cu toate că distanța pe verticală este una semnificativă, apare o identificare temporară, de scurtă durată și nevoia sau impulsul de nestăpânit al autodezvăluirii. „Toți suntem ai tuturor celorlalți", dictonul fundamental al lumii noi, ascunde și o latură psihologică terapeutică în sine prin simplul contact uman. Între ei, oamenii devin, dincolo de acțiunile asupra incoștientului, oglinzi și mijloace de facilitare a înțelegerii. Absența aproape completă a comunicării cu sinele este compensată de prezența și deschiderea permanentă a celorlalți. Nu răspunsurile și consolările facilitează autodezvăluirea și manifestarea umană arhaică, ci pur și simplu prezența fizică în același spațiu. Fără ca Bernard să spună ceva, Directorul se aventurează aproape fără știrea sau voința sa, „închise ochii purtat de amintiri"[59], și retrăiește cu intensitate un episod mai uman decât permite orice lege actuală.

Atâta vreme cât prezența oglinzii umane rămâne una strict fizică, incursiunea în trecut și în uman este totală și specifică umanității reprimate, dar în momentul luării de atitudine și a reacției lui Bernard, reflexul este întrerupt prin materializarea unei comunicări bazate pe cogniții și cutume deja condiționate. „Trebuie să fi fost un șoc cumplit"[60] este singura reacție asumată de Bernard, martorul și declanșatorul unui episod atât de nefiresc încât, în alt context, ar reprezenta un autodenunț. Prin discurs și

[59] *Ibidem*, p. 103.
[60] *Ibidem*, p. 104.

prin asumarea lui la rându-i, receptorul rupe firul unui proces orientat spre interior și implicit îi atrage atenția Directorului că s-a abătut cu mult de la modelul propus și acceptat de noua lume: „auzindu-i glasul, Directorul tresări și, cu un aer vinovat, își dădu seama unde se află"[61]. Investiția în trecutul intim și mult prea aproape de umanitatea unei lumi acum condamnate, cu valori distructive, este retrasă aproape violent prin orientarea agresiunii asupra celui mai apropiat individ. Bernard trebuie să se retragă în timp ce primește asigurări în privința relației superficiale cu femeia dispărută și care a provocat o tulburare importantă în sistemul afectiv al Directorului.

Un substrat arhaic sub forma și cu psihologia unui copil imposibil de acoperit sau de înlăturat, ușor egoist și instinctual în mai toate procesele și alegerile sale, se ascunde în fiecare individ al armatei de îmbuteliați, condiționați și setați din naștere pentru anumite meserii. Dintre cei care trec prin dreptul posibilității de a recunoaște o natură imposibil de înlăturat, doar unii își acordă răgazul unui demers de pionierat, specific descoperitorilor. În cazul lui Huxley putem discuta despre o acțiune cu mult mai importantă decât cea a exploratorilor, plecați prin primejdiile oceanelor pentru a cunoaște și arăta lumea nouă, neatinsă și plină de cei mai noi stimuli. Dacă, după cum a arătat istoria, scopul navigatorilor a fost din nefericire deturnat de un belșug greu de imaginat, ajungându-se la cele mai barbare acte criminale comise asupra unor oameni nevinovați, destinația minorităților care *simt* în *Minunata lume nouă* este pură de la început și până la final: ei nu mai descoperă nimic, ci se află în ipostaza de a *redescoperi* natura umană.

Asumarea unei vieți, sub stigmatul unei interogații permanente, devine sinonimă cu ostracizarea, ceea ce se întâmplă în cele din urmă pentru Bernard și Helmholtz. Lenina, pe de altă parte, exceptând comportamentul din debutul romanului, preferențial și marcat de o anumită suficiență în relația cu un singur bărbat, alege să ignore orice posibil gând potențial periculos pentru economia unei balanțe psihologice proprii sau de grup. *Soma* reprezintă calea cea mai simplă de a reduce zgomotul de fond, permanent emis de inconștientul personal, ca parte a unei voci alcătuite din nenumărate altele. Produsul provoacă liniște, seninătate, inhibă ascultarea activă și orice alte gânduri sau procese cognitive în timp ce permite consumatorului să mimeze o

[61] *Ibidem*.

atenție înmărmurită, după cum o descrie scriitorul. Excesul este permis, iar administrarea este recomandată de cele mai multe ori în cadrul unui ritual al solidarității.

Huxley pune abuzul de *soma* în relație directă cu imposibilitatea membrilor noii societăți de a mai gestiona orice eveniment cu o încărcătură negativă. Vechile mituri și fantasme despre război și vitejie, despre eroi și salvatori, motive pentru ode și povești și modele comportamentale demne de insuflat copiilor sunt acum înlocuite de un produs chimic care extrage orice voință de putere și reduce complet capacitatea umană de a rezista în fața oricărei vicisitudini. Chiar și Bernard „în trecut se întrebase de multe ori cum ar fi să fie supus (fără *soma* și putându-se bizui doar pe resursele sale interioare) unor procese teribile, necazurilor și persecuțiilor"[62].

Atât de îndepărtat este scenariul liberului arbitru încât devine motiv de fantasmare pentru bărbații surprinși în intimitatea dorinței lor de a fi unici, acceptați și iubiți ca adevărați eroi. Bernard se folosește de imaginație și, mai ales, de imaginea sa în rolul revoluționarului, împotrivindu-se curajos Directorului și acceptând fără rezerve orice consecință. Invitația Leninei de a lua o tabletă din halucinogen, într-un context stresant, este primită întâi cu un refuz și de alegerea deliberată a furiei, în locul eliberării și detașării totale. Imediat însă, furia eroului este înlocuită cu cea mai palpabilă îngrijorare cu privire la binele propriu, pentru că amenințarea cu ostracizarea începe să se cristalizeze pentru prima dată.

Condiționarea este, din nou, un serviciu de rezervă și prin intermediul *celuilalt*, al Leninei, alegerea cea mai simplă devine și cea mai bună pentru că Bernard, la a doua sugestie a femeii acceptă cele patru tablete de *soma*, iar „peste cinci minute dispărură și rădăcinile, și roadele. Rămase deschisă și trandafirie doar floarea prezentului"[63].

Ca într-o desfășurare de tipul romanului polițist, Bernard și Lenina, plecați în „rezervația sălbaticilor", întâlnesc o femeie blondă, corpolentă care, la vederea lor se lasă pradă mai întâi uimirii și apoi unei adevărate cascade emoționale. Prezența fizică a femeii este filtrată de conștiința femeii „civilizate", iar din toată feminitatea nu rămâne decât o gură știrbă, cu obraji vineți, sâni enormi și o burtă proeminentă. În sine, constatarea că plânge o

[62] *Ibidem*, p. 111.
[63] *Ibidem*.

face pe Lenina să perceapă și mai acut alteritatea și diferența uriașă dintre cele două lumi. Fără să numească în mod direct sau să facă legături între episodul rememorat de Director și tânăra Beta pierdută, scriitorul lasă o serie de sugestii în text care stau ca dovezi incontestabile privind adevărata origine a femeii. Tot o membră a clasei Beta, Linda a fost o membră a lumii noi și recunoaște cu nostalgie hainele civilizate și universul uman controlat și inhibat de *soma*. Suferințele la care a trebuit să se adapteze în absența produsului culminează cu nașterea lui John suportată în ciuda regimului special de prevenire a sarcinii. „Când m-au adus prima dată aici, aveam o tăietură mare la frunte”[64], le povestește femeia celor doi, evocând în același timp câteva dintre cele mai frapante realități pe care a fost forțată să le accepte. Legea privind apartenența și dreptul tuturor la fiecare este prima încălcată de comunitatea „sălbatică”, unde *al meu* acoperă toate relațiile umane, dar mai ales cele stabilite natural între mamă și copil.

Refuzul consumului de *soma* devine sinonim cu un tipar specific de a percepe lumea, pentru că Bernard în afara somnului, „paradisul intim al viselor lui”[65], ultimul loc în care mai poate zâmbi, este forțat să revină „printre mizeriile și chinurile spațiului și timpului său”[66]. Înstrăinarea lui Bernard de propria lume este dublată de comportamentul deviant al profesorului care, în cadrul orelor de Inginerie Afectivă Avansată unde se folosesc texte de propagandă specifice, este curios să observe reacția declanșată de un poem în care include metafore orientate clar împotriva ideologiei. De pildă, „mașinile oprite”, „străzi murdare”, „pofta – vie, din străfunduri”[67] reprezintă imagini plasate în opoziție flagrantă cu structura mecanică a lumii, curățenia și controlul total sau inhibarea naturii amorțite a umanității. Helmholtz nu se poate împotrivi ispitei de a încerca noile versuri pe conștiințele condiționate ale studenților, într-o propunere de a-i întâlni în cadrul unui proces empatic, de comunicare intimă prin simboluri. Poezia despre singurătate, scrisă într-un moment de acțiune necontaminată a laturii umane arhaice, urmărește să provoace stările creatorului unor receptori anesteziați și care informează conducerea unității cu privire la derapajul profesorului. Deschiderea sexuală necondiționată și permanenta asociere cu

[64] *Ibidem*, p. 128.
[65] *Ibidem*, p. 189.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*, p. 192.

grupuri ale aceleiași caste urmăresc să evite tocmai nașterea ideii de singurătate. Ca o forță latentă, de îndemn, solitudinea devine singura alternativă capabilă să imprime oamenilor o forță egală cu aceea aplicată de *soma* psihicului.

Eros, ca pulsiune de viață, se manifestă în *Minunata lume nouă* atât prin intermediul oricăror abateri de la registrul prestabilit, condiționat, cât și prin poezie ca manifestare spontană a vieții și a spiritualității sau a interiorității inhibate de generații întregi. În cele din urmă, imposibila relație dintre Lenina și John, femeia civilizată și sălbatic, prima redusă la reflexe și sloganuri condiționate, al doilea la câteva texte esențiale din Shakespeare prin care trece fiecare eveniment al vieții sale pentru a-i da sens, devine ecoul permanent al opoziției dintre pulsiunea de moarte și cea de viață.

Eros și Thanatos dau o ultimă luptă prin intermediul reprezentanților săi, în decorul apocaliptic asigurat de pierderea tuturor fronturilor aparținând vieții. Întâlnirea amoroasă mecanică, specifică femeii din lumea nouă, nu face decât să provoace spaimă și reflex de apărare bărbatului, astfel încât între cele două entități nu pare să existe nici măcar un singur teren comun de reprezentări care să le faciliteze orice formă de întâlnire. În sine, atracția resimțită de Lenina în fața „sălbaticului John" poate fi pusă sub semnul acțiunii inconștiente a lui Eros, ca singură marcă a vieții și regenerării umane. Însă, femeia recurge în mod automat la *soma*, ca toți ceilalți oameni civilizați, în fața celui mai mic sentiment de anxietate sau stânjeneală. Flirtul și seducția, premergătoare preludiului, au nevoie de „o doză de jumătate de gram"[68] pentru a-i oferi femeii cadrul necesar și confortabil următoarei acțiuni, ceea ce face din demersul erotic al femeii doar un instinct condiționat descărcării și satisfacerii, în absența aproape totală a emoției asumate.

Paginile romanului unde John este descris interacționând sunt completate cu note de subsol care fac trimiteri la diferite opere scrise de Shakespeare, ceea ce arată că în comunicarea celor doi, civilizat – sălbatic, textele condiționate întâlnesc altele, asumate în lipsa alternativelor ca singurele capabile să cuprindă realitatea lumii. În fapt, drama lumii noi a cărei reprezentantă devine Lenina, cu automatisme opuse oricărui proces analitic și empatic, este egalată de cea a lui John, redus la câteva texte dramatice folosite în relație cu orice stimul din lumea nouă. Are o

[68] *Ibidem*, p. 200.

capacitate la fel de scăzută în a înțelege, analiza și accepta pentru că demersul său nu este orientat spre cunoaștere, ci spre a potrivi reprezentările sale limitate peste realități incompatibile cu ele. De la haine la cuvinte, mesajele transmise de cei doi par sortite eșecului, în sensul absenței unui cod comun și a prezenței unor psihologii structural diferite.

Mai mult, între frânturi discursive setate și declanșate mecanic, alături de citate generoase din Shakespeare, apar și cuvinte care aparțin exclusiv celor două entități implicate în dialog. Comunicarea devine doar o convenție, folosirea abuzivă și incontrolabilă a unor mărci, fie impuse de forțe autoritare, fie asumate într-o formă oarecum, dar nu în mod definitiv, conștientă. Prin dialogul și flirtul lor, Huxley își exprimă un punct de vedere clar și ascuțit până în momentul provocării lectorilor a unei stări dintre cele mai incomode. Până la urmă, nici prezentul și nici viitorul procesului de comunicare nu poate scăpa unei superficialități specifice celor implicați în transferul de informații.

Posesorii unor culturi diferite, de pe poziții sociale diferite și legate de statutul majorității versus cel al minorităților, purtând lecții impuse de grupul de apartenență sau asumate în absența oricărei influențe ca fiind singurele și cele mai bune, Lenina și John se ciocnesc într-un flirt nesfârșit, nefericit și încheiat într-o manieră brutală, cu toate aparențele unui conflict cultural. Când citatele din Shakespeare se dovedesc inutile pentru că nu declanșează în mintea femeii nici un resort și nici o imagine concretă, după cum nici seducția ei nu găsește tipul de răspuns specific unui comportament repetat, John se aventurează sincer și vulnerabil pe terenul construirii unui enunț personal: „– Te iubesc mai mult decât orice pe lumea asta.”[69]

Ne interesează mai puțin aici felul în care, totuși, afirmația bărbatului, fără să fie însoțită de o trimitere concretă la una dintre operele lui Shakespeare, se încadrează într-o tipologie specifică, însă deznodământul violent ne face să credem că „iubirea sa adevărată”, indiferent de ce ar putea însemna un asemenea concept, în alte ipostaze și pentru alți indivizi, este una complet independentă de prezența Leninei. Când ea începe să se dezbrace și se apropie cu sărutări și îmbrățișări de bărbat are loc o deplasare a tuturor investițiilor și trăirilor invocate și descrise de John. Apropierea ei este întâmpinată de o reacție vecină cu spaima, pentru că „sălbaticul” dă „din mâini aidoma

[69] *Ibidem*, p. 203.

unei păsări care bate din aripi pentru a alunga un animal primejdios ce se năpustește asupra ei"[70]. Încolțit și cu un univers întreg distrus de intențiile femeii, John schimbă vorbele de iubire cu cele agresive și recurge chiar la violență. Sclavi ai trecutului lor, cei doi nu reușesc să găsească terenul comun pentru a da curs unei trăiri de care se leagă, istoric vorbind, cele mai mari compromisuri și războaie. Huxley descrie un dublu eșec unde *omul nou*, asistat de *soma*, absent din propria sa viață, îl întâlnește pe *cel vechi*, la fel de condiționat și de intolerant în relație cu alteritatea.

Scriitorul englez se ferește abil de orice posibilă valorizare pozitivă a oricărui personaj și, indirect, a culturii imaginate. Într-o manieră subtilă și simbolică reușește să pună cele două lumi pe același plan de manifestare, întâi cu grupul Ritualului solidarității, practicat și susținut de consumul produsului halucinogen, descris în mișcarea sa de ceremonial ca „un alai circular"[71], cu oameni deplasându-se de jur-împrejur, iar apoi cu cel al populației considerate sălbatice. În noua lume, ritualul declanșează imediat după descrierea cercului de mișcarea umană, halucinația și extazul apropierii Ființei Supreme, întâmpinată cu cântece și strigăte din cele mai excitate:

> „Orgie și magie! Ford și voie bună!
> Sărută fetele și adu-le-mpăcare.
> Băieți trăiesc cu fete-n pace împreună;
> Orgie și beție, dă-le desfătare!"[72]

În celălalt plan al romanului, când Bernard și Lenina vizitează colonia minorității umane asistă la un ritual bizar în care cei considerați sălbatici poartă măști hidoase, inumane, în timp ce cântă și se învârt „tot mai repede și mai repede în cerc"[73].

Despre arhetipul totalității sau *mandala* am vorbit mai mult în prima parte a cercetării noastre, unde am invocat existența unui centru simbolic cu o influență decisivă asupra structurii protagoniștilor. În romanul lui Huxley interesează în primul rând psihologia colectivă și personajul, ca parte a unui grup, reprezentant și ambasador în același timp. Mandala devine,

[70] *Ibidem*, p. 205.
[71] *Ibidem*, p. 89.
[72] *Ibidem*, p. 90.
[73] *Ibidem*, p. 120.

așadar, marcă a unei mulțimi nevoite să împartă, pentru a supraviețui, același set de reguli și de principii.

Numită de Jung și centru al personalității sau sursă de energie, mandala se „revelează în constrângerea și imboldul aproape irezistibil de a deveni ceea ce suntem, așa cum fiecare organism trebuie să ia [...], forma specifică naturii lui”[74]. Orgia-beție care însoțește ritul descris de Huxley, cu halucinații auditive și senzații din cele mai intense, facilitate de administrarea produsului *soma* în cercul descris de civilizați, are un corespondent în lumea arhaică a sălbaticilor. Trăirea intensă există în egală măsură, dar concentrată împotriva imunității senzoriale promovate de noua lume împotriva durerii. Un băiat trebuie să înconjoare o arenă sub lovituri repetate de bici, într-o scenă violentă și sângeroasă ca o inițiere colectivă în nevoia asumării suferinței. Superficialitatea promovată sub orice formă de noua structură socială este una de tip sincretic, pentru că stimulii trebuie totuși să ajungă la sursa spre care au fost îndreptați. Nimic din incursiunea în interior nu pare să fi rezistat agresiunii exercitate de hipnopedagogie și de condiționare, motiv pentru care, de exemplu, filmele devin doar experiențe senzoriale, „STEREOSCOPIC, CU DIALOG SINTETIZAT ȘI CU ACOMPANIAMENT SINCRONIZAT LA ORGĂ OLFACTIVĂ”[75].

Vizionar, Huxley reușește prin literatura sa, ca alți scriitori din cadrul marii literaturi universale, să se detașeze de formele fixe sau de metaforele blocate într-un singur cadru de reprezentare cunoscut sau familiar. Experiența sa cu lumea interioară, exercițiul de explorare și de cunoaștere a lumii întotdeauna prin intermediul unui filtru intim, personal, îi oferă acces la o întreagă paletă de reprezentări pentru o lume care devine realitate abia peste 100 de ani. Astfel, cinematograful, cu stimulii săi complecși, potrivit pentru consumatorul de tip nou, îi provoacă lui John o reacție de rezistență și rezervă.

Ca urmare, incapabil să înțeleagă atât filmul, cât și efectul său asupra Leninei, absolut încântată de proiecția cinematografică, bărbatul se îndepărtează încă o dată de ea pentru a recurge la un stimul cunoscut lui și potrivit structurii sale mentale și senzoriale. Abandonată în fața casei, cu ochii în lacrimi, Lenina recurge la *soma* pentru a-și inhiba durerea

[74] C. G. Jung, *Opere complete* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014, p. 411.
[75] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 178.

provocată de respingere, pe când John, dezamăgit și el din nou de o femeie asupra căreia proiectează insistent o imagine imposibil de potrivit, ca o piesă greșită de puzzle, se refugiază terapeutic între paginile decolorate și boțite ale operei *Othello*. Thanatos devine coordonatorul tuturor vieților care, blocate în condiționări proprii, nu mai reușesc să accepte prezențe străine sau pur și simplu diferite.

Filmul senzorial, potrivit pentru noua lume, limitat totuși și supus unor reguli exacte pentru un efect concret este în opoziție cu lectura unei opere literare prin care John reușește să obțină un sens privind o lume străină. Descoperirea și acceptarea devin, pentru ambele instanțe, exerciții imposibil de parcurs, pentru că protagoniștii nu pot renunța la ceea ce le conferă coeziune interioară și senzația de unitate. Neîncrederea în propriile realități, purtate ca stigmate unul în fața celuilalt, arată până la urmă, atât slăbiciunea și fragilitatea sistemelor ideologice, cât și artificialitatea lor. Ambele lumi, arhaică și nouă, cu rituri similare, dar utilizând simboluri și produse specifice, eșuează în proiectul umanității manifeste, forțate să reacționeze și să se adapteze.

Dezgustul insuflat de noua lume pentru toate valorile omenirii arhaice demonstrează neîncrederea și lipsa de coerență a noii ideologii. Lipsa de empatie și acceptare apare pentru că cei doi reprezentanți, Lenina și John, au o nevoie la fel de mare să li se confirme sistemul de credințe, iar o asemenea trăire devine marca slăbiciunii și imaturității sociale. Oamenii din lumea veche, minoritari, reduși într-o colonie izolată, alături de cei îmbuteliați, privați de chinul alegerilor și imuni la toate suferințele fizice sau psihice, eliberați de tabuurile sexuale, arată că timpul sau tehnologia nu sunt suficiente pentru ca o evoluție adevărată să apară. Ambele lumi eșuează în proiectul de asumare a realității diferite și a conflictului cultural pentru că se află sub semnul unei pulsiuni imposibil de ignorat.

În cadrul unui comportament dedicat exclusiv pulsiunii de moarte, se cuvine să arătăm felul în care *soma* a devenit în literatura universală o marcă a alienării și a regresiei umane. Apogeul carierei literare a lui Bret Easton Ellis este, fără nicio îndoială, romanul *American psycho*, unde scriitorul american, reprezentant al postmodernismului, surprinde, mai ales, viața unui tânăr de succes, consumator de violență și de Xanax. Întreaga literatură a lui Ellis stă sub semnul descrierii consumului de anxiolitice, de la cele mai mici vârste, până la cele mai înaintate. Copii, părinți, fotomodele sau oameni de afaceri de

succes, folosesc Xanaxul ca pe un aliment de bază, după cum am arătat pe larg în *Generația Xanax*[76]. Repere similare guvernează cele două lumi descrise de Huxley și Ellis, prin confuzii și incapacitatea acceptării celuilalt, rituri neobișnuite cu o încărcătură morbidă ridicată și comportamente susținute, de cele mai multe ori, de compuși chimici.

La modul general, personajele din roman fac parte din registrul mai degrabă emblematic, simbolic, complet golite de orice trăiri specific umane, dacă ar fi să refuzăm pactul propus de scriitor. Dana Bădulescu vede în Lenina Crowne un prototip de cetățean, condiționat la perfecție pentru a face parte din noua lume[77], însă noi am insista, chiar fără a contrazice un asemenea punct de vedere, demonstrat clar și susținut de câteva generații de critici literari, pe ipoteza unei construcții umane perfecte, evoluate din perspectiva implicării sociale de un anumit fel, dar în profunzime încă umană și sub permanenta amenințare a revoltei inconștientului colectiv, oprimat și abuzat de prea mult timp. Ceva comun din lumea veche și din lumea nouă arată că între reprezentanții lor înțelegerea nu există doar prin intermediul neputinței structurale a oamenilor de a accepta diferența. Felul propriu de a-și seta cetățenii, în egală măsură falimentar, prin intervenții asupra embrionilor sau prin adaptarea ritualurilor la nevoia constantă a umanității de a-și sacrifica figurile divine, ca parte a unui imaginar violent înnăscut, prin alimentarea unor limite și prin folosirea unor paradigme unice, complet nepotrivite și incompatibile, oprește orice posibilă demonstrație privind succesul demersului ideologiei noii lumi. Proverbele sau textele inoculate populației pentru a preîntâmpina comportamentele deviante, violența, depresia, iubirea numai pentru o singură persoană, au un corespondent potrivit, din punctul nostru de vedere, în istoria lui don Quijote și, mai ales, în felul special și unic al scutierului Sancho Panza de a înțelege lumea prin intermediul înțelepciunii colective. Scutierul, reprezentant al unei realități obiective, interesate exclusiv de câștiguri în sens material, reușește să încadreze perfect mai toate evenimentele sau situațiile întâlnite într-o expresie care îi apare în minte aproape în mod reflex. După cum am discutat și în primul volum al cercetării noastre, talentul lui Sancho, reprezentant fidel al unui

[76] Călin-Horia Bârleanu, *Generația Xanax*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – *„Alte lumi"*, Nr. 8/2011, Editura Universității „Al. I. Cuza", p. 25-31; cf. și http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/barleanu_8.2010.pdf.

[77] Dana Bădulescu, *Early 20th Century British Fiction, Modernism*, Part II, Iași, Casa Editorială *Demiurg*, 2006, p. 41.

grup social, este în același timp o modalitate de a bloca apariția vieții sau a noutății. Fiecare nouă aventură sau situație întâlnită de cei doi, aproape ca proiecții reciproce unul spre celălalt, este în mod automat încadrată într-una din vorbele de duh, populare, deci interpretată prin intermediul unui șablon deja folosit.

Astfel, atitudinea scutierului, înțeleaptă și plină de semnificație, în mod evident, este similară atitudinii eroilor programați să răspundă la fel în *Minunata lume nouă*. Înțelepciunea colectivă satisface un rol bine delimitat și are un scop evident civilizator, însă atunci când ea se substituie de fiecare dată receptării critice, analitice a lumii, putem considera, pe bună dreptate, că ne aflăm în prezența descrierii pulsiunii de moarte sau a lui Thanatos.

Ca urmare, condiționarea colectivă există, din nefericire, din timpuri neînregistrate istoric. Spunem „din nefericire", pentru că orice scop de protecție, specific unei lumi puse în fața nenumăratelor pericole, nu mai poate susține și justifica gândirea de tip stereotip, în general valabilă prin intermediul unor texte legate intim de capacitatea umană de a percepe alteritatea sau lumea. În cazul eroilor amintiți, Sancho Panza sau Lenina, ca tipologie considerată de Dana Bădulescu perfectă, reflexul trimiterilor la informații împărtășite de grup, în general valabile, devine ecou al unei superficialități în relația cu lumea. Orice proces al căutării sau al nevoii de a descoperi, garanție unică a procesului de evoluție și de civilizare dintotdeauna, dramatic surprins în drama unui cavaler pus în ipostaza de a salva o lume indiferentă la misiunea sa și fără nevoia de salvatori și distopic descris în existența unei societăți globale, unite în indiferență și alienare, se încheie prin invocarea unor cuvinte care cataloghează sau fișează existența umană în câteva teme, întotdeauna închise ca sens și semnificație.

Am arătat deja că orice arhetip al maternității, înlocuit cu reprezentări ale tehnologiei („bineînțeles că fiecare dintre noi [...] trece prin viață într-o eprubetă sau un flacon"[78]), dispare sau, mai degrabă, se adaptează unui imaginar colectiv legat în continuare de nevoia prezenței divine sau a celei materne. Înlocuirea mamei ca temă sau motiv de cântece și ode este grăitoare tocmai pentru compulsia formulării unei explicații privind originea. Simbolurile mamei ca arhetip nu fac decât să se adapteze, reorientând sentimentele de afecțiune și dependență.

[78] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 236.

Diferența dintre vechi și nou, în privința reprezentării figurii materne, se face prin intermediul lui John, hibrid conceput în civilizație, de o mamă care, forțată de împrejurări, trebuie să-l crească în colonia destinată oamenilor arhaici. Reintroduși în lumea nouă, ca parte a unui exercițiu empatic, cei doi se zbat între redescoperirea unei vieți pierdute, în cazul Lindei și șocul provocat de nou, în cazul fiului său, John. Moartea, ca experiență culturală, este pusă sub lupa scriitorului după ce, în prealabil, acesta arată modalitățile de condiționare a sexualității primare. Libertatea copiilor de a experimenta prin joc sexualitatea devine completă ca act didactic de transformare a individului, în momentul familiarizării lui cu moartea.

Huxley se folosește de trăsăturile unei realități ideale, utopice, a lumii și a vremii în care a scris, pentru a o transforma în ceea ce deja s-a întâmplat prin regulile sociale acceptate. Sexualitatea și moartea nu mai reprezintă nici un tabu pentru majoritatea comunităților de tip arhaic unde, chiar dacă evenimentele, în complexitatea lor, sunt înțelese doar parțial, fac parte din structura sănătoasă a unei lumi care a ajuns la concluzia că interdicția nejustificată nu face decât să genereze dorință și curiozitate. Și ca antropolog, scriitorul englez descrie felul în care John, opus lumii noi prin credință și sistem ideologic, percepe moartea mamei sale, spitalizată și susținută în ultimele ei clipe de structurile avansate ale tehnologiei. Cum realitatea obișnuită cu un imago matern și cu sentimentul unic de apartenență, specific familiilor și, mai ales, relațiilor stabilite între copii și mame, încetează să existe, expresia „– E mama mea”[79], folosită de John pentru a-și identifica mama în fața autorității salonului din spital, a asistentei șefe, provoacă un adevărat șoc și conflict interior. Șocul, de altfel, devine singura trăire comună a celor două culturi, experimentat din plin de reprezentanții lor. Prin intermediul trăirii, responsabile mai ales pentru blocarea comunicării și nu pentru facilitarea acesteia, în mai toate situațiile, entitățile aflate în contact nu fac decât să păstreze superficialitatea și artificialitatea unei relații destinate, prin trăsăturile și particularitățile ei, să ascundă mai degrabă, decât să dezvăluie.

Astfel, expresia „Mama mea” îi provoacă asistentei o reacție de groază completă, cu manifestări psihice și fizice. Incapabilă să-și ascundă roșeața feței și a gâtului, la apariția sălbaticului John, este nevoită să-l conducă prin salon până la patul Lindei, plasată în mod

[79] *Ibidem*, p. 211.

semnificativ, în ultimul pat dintr-un lung șir. Reacția asistentei are un corespondent în trăirile încercate de John, pus în fața realității spitalului și a specificului morții noii lumi.

Reprezentările fizice ale apropierii lui Thanatos sunt, pentru lumea arhaică, orientate spre aspectul degradării umane, în timp ce, în noua lume, muribunzii au „chipuri încă proaspete și neofilite [cu] ochii inexpresivi, lipsiți de curiozitate"[80]. Doar în acest singur aspect, Huxley pune lumea perfectă a civilizației care a suprimat durerea și orice reprezentare morbidă a morții în relație cu un consum interior, sub forma unei accelerări de natură thanatică. Neobositele acțiuni de a inhiba inconștientul și umanitatea, cu toate trăsăturile ei, rele și bune, impun cu un ritm galopant un proces evident orientat spre moarte. Certitudinea veche a morții se păstrează în noua realitate, dar devine un concept la fel de steril ca însăși toată ideologia impusă prin condiționare. Golită de sens, moartea devine un echivalent al vieții, dedicate și ea doar unui scop prestabilit, impus agresiv prin suprimarea oricărei reprezentări a libertății.

Prin urmare, instaurarea rapidă a senilității în populația prezentului distopic, descris de scriitorul englez, păstrează aspectul frumos[81] al trupului, degradând un interior pentru care nu mai există nici un fel de interes, atât din punct de vedere metaforic, cât și din perspectiva corporalității și a proceselor naturale. Experiența morții devine, printr-o condiționare permanentă și repetată, doar un eveniment banal. Nimic din semnificația lumii arhaice sau chiar primitive nu se mai păstrează în mentalitatea colectivă a societății globale descrise de Huxley. Încercarea de a da sens morții, zbuciumul interior și conflictul, atât de important și de intim legat de umanitate, devine o stingere la fel de inutilă precum este și nașterea noilor cetățeni.

Șocul contactului cu alteritatea, specific asistentei și lui John, transpare, preluat cu succes, ca o temă în care omenirea pare să fi excelat fără nici o pregătire, dintotdeauna, inclusiv de copiii care „nu văzuseră niciodată o față care să nu fi fost tânără –

[80] *Ibidem*, p. 211.

[81] Despre frumusețe, în lumea imaginată de Huxley, s-ar putea scrie lucrări dedicate exclusiv subiectului, pentru că noua lume nu mai concepe existența ridurilor și a persoanelor grase. Alinierea ideologică este întărită de una fizică, în care indivizii, bărbați și femei, exceptând trăsăturile specifice, și nici ele uneori, se încadrează într-o matriță unică. Lumea devine compusă dintr-o masă de chipuri similare, ca un coșmar lucid trait de John când vede intrând în salonul de spital pentru a fi condiționați cu privire la moarte, „gemeni după gemeni, gemeni după gemeni", cu chipuri repetate și utilizând aceeași față.

cu pielea plină de zbârcituri, un trup care să fi încetat a mai fi drept și subțire"[82]. Modelul de bătrânețe, surprinzător ca un exponat de muzeu, într-o vitrină sau pe un ecran, îi atrage pe copii din ce în ce mai aproape. Nimic din tabuurile vechii lumi nu se mai transmit copiilor, astfel încât, conform libertății înțelese de ei, încalcă, în mod imposibil de suportat pentru un „sălbatic", intimitatea spațiului și, mai ales, a momentului asociat cu moartea.

Huxley se folosește de o parte a literaturii lui Shakespeare, în mod vădit, prin notele de subsol și trimiterile clare la textele folosite de sălbatic în intenția sa de a înțelege un univers nou. Însă și mai palpitantă considerăm a fi relația scriitorului englez cu literatura rusă și, în special, cu cea a lui Dostoievski. Poate că nimeni nu reușește să experimenteze mai bine alteritatea în romanul lui Huxley, ca John. Străin prin aparența corporalității, identificat imediat de oricine că aparține unei minorități de tip arhaic, ale cărei ideologii au devenit istorie și tabu, sălbaticul nu se poate ascunde nicăieri în noua lume, ceea ce pare să-i declanșeze un reflex mesianic.

Cu toate că textul nu face nici o referire la *Marele Inchizitor*, cuvintele eroului surprins de Huxley sugerează o idee formulată strălucit de Dostoievski în *Frații Karamazov*: „– Am venit să vă aduc libertate, spuse Sălbaticul..."[83]. Toate cuvintele nerostite de Mântuitor în poemul dostoievskian par să devină realitate, ca o trâmbiță puternică și violentă, cu mesaj quijotesc, destinat unor oameni fără disponibilitatea receptării. La o distanță importantă în timp, Huxley pare să își propună misiunea care a determinat adevărate cercetări literare, filosofice sau psihologice, de a căuta sensul tăcerii lui Hristos, încarcerat și legat de reprezentantul bisericii. „Dar de ce vă place să fiți robi?", întreabă îmbujorat de indignare și cu ochii strălucind, John: „Vă place să fiți ca niște copii de țâță? Da, copii de țâță, care «scâncesc și varsă în brațele dădacei»[84], adăugă el când stupiditatea lor animalică îl exasperă până acolo încât îl făcu să-i insulte pe cei pe care venise să-i mântuiască."[85]

Concentrat în discursul său asupra consumului de *soma*, considerată „otravă curată"[86] și direct responsabilă pentru

[82] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 214.
[83] *Ibidem*, p. 224.
[84] *Cum vă place*, II, 7, 155 – celebrul monolog al lui Jacques „Cele șapte vârste ale omului" – notă de subsol prezentă în *op. cit.*, p. 225.
[85] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 225.
[86] *Ibidem*, p. 224.

alienarea lumii, John este descris în procesul aproape anatomic al unei mutații, de la discursul blajin, politicos („...dacă nu vă supărați, vă rog să mă lăsați..."[87]), la cel care valorizează negativ lipsurile structurale ale unor cetățeni fără resorturile interioare necesare revoluției: „– Nu vreți să fiți liberi, să fiți oameni? Nici măcar nu înțelegeți ce înseamnă umanitatea și libertatea"[88]?

Așadar, observăm cum mânia devine, pentru bărbatul aflat în ipostaza minorității, un motor și un factor determinant al procesului de comunicare. Pasivitatea indusă de *soma*, sub forma unei anestezii parțiale sau totale a oricărui aparat de receptare a lumii, cere, în mod reflex, un discurs violent, iar în cazul nostru de *imago christi*, „mânia îl ajuta să vorbească mai curgător; cuvintele îi veneau mai ușor"[89]. Imaginea statică, perfect imobilă a Mântuitorului, așa cum este el proiectat de Dostoievski este compensată prin capacitatea generoasă a sălbaticului de a acționa, pentru a-i mântui indiferent de alegerea lor sau de capacitatea de a face o asemenea alegere: „...atunci am să vă învăț eu, continuă el crâncen. Am să vă *fac* liberi chiar și fără voia voastră"[90]. Ca urmare, John se hotărăște să arunce pe geam toate tabletele de *soma* confiscate prin forță de la reprezentanții noii lumi, iar climaxul se declanșează atunci când le arată, celor încolonați pentru a-și primi dozele cuvenite, cutia metalică golită complet de conținut. Când bărbatul decretează asemeni unui salvator pus într-un rol tragic, de a nu putea salva pe nimeni, „– Sunteți liberi!"[91], reacția mulțimii, din stupoare și mirare contrariată, se transformă în ură și furie, reacții în contradicție cu întreaga construcție socială globală.

Relevantă ni se pare și declanșarea complexul mesianic, de salvator, într-un mod particular și mai degrabă fără relația empatică, vitală de altfel, cu cei care ar putea beneficia de ajutorul eroului. John este o imagine a salvatorului limitat, incapabil la rându-i de a percepe adevărata natură a lumii străine sau a celei familiare, pentru că experimentează ipostaza eliberatorului prin intermediul unor evenimente personale, în loc să devină vocea colectivității inconștiente reprimate. Mutația spre starea eroului, condus de nevoia salvării celorlalți, are loc în contextul morții mamei sale, iar un anumit proces de identificare

[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem*, p. 226.
[89] *Ibidem*.
[90] *Ibidem*.
[91] *Ibidem*.

a lumii cu imagoul matern pare să apară ca un reflex: „Linda trăise ca o roabă, Linda murise; alții trebuiau să trăiască în libertate [...]. Era un act de reparație, o datorie”[92]. Atitudinea mult prea umană a sălbaticului care, în lumina unei traume cu caracter personal, vrea să anuleze inconștient moartea mamei sale, sublimează energia doliului într-un scop nou, cristalizat ca o revelație: „dintr-o dată, mintea Sălbaticului se lumină; acum știa ce trebuie să facă”[93].

Reacția lumii în fața discursului blajin și apoi violent, al lui John, este ecoul tulburării invocate de reprezentantul bisericii atunci când îl acuză pe Hristos: „...venirea Ta nu face decât să ne tulbure, cred că-ți dai seama”[94]. Complexitatea unui termen sau a unei noțiuni cu mult peste puterea de înțelegere a omului dintotdeauna devine motiv central în lupta tragică a lui John. Libertatea, atât pentru oamenii lumii apuse, arhaice, cât și pentru cei noi, nu este decât un cuvânt folosit uneori în relație cu anumite stări. Nefiind un om liber, după cum am arătat, și el condiționat, precum cei pe care-i acuză, limitat și cu un univers de interpretare și receptare a lumii determinat de factori externi, John devine eroul opus Mântuitorului dostoievskian, comunicativ, folosind cuvinte, atitudini, și mai ales, interacționând cu ei sub semnul impulsului. „Vrei să te duci în lume așa, cu mâinile goale”, îl întreabă pe Hristos preotul, „făgăduind oamenilor o libertate pe care ei, în ignoranța și becisnicia lor înnăscută, nu pot s-o înțeleagă, de care chiar se feresc, îngroziți, fiindcă nu există nimic mai insuportabil și nici n-a existat vreodată pentru om și pentru societate decât libertatea”[95]!

Imaginea liderilor, mai ales a celor spirituali sau a celor care au pretenția aceasta, aproape dintotdeauna, purtând în mâini obiecte simbolice, reprezentări ale puterii sau pur și simplu obiecte cu încărcătură metaforică (cum ar fi pâinea ținută în mână de Tudor Vladimirescu) au existat tocmai pentru că, întâi la modul inconștient, intuitiv, au înțeles ceea ce la Dostoievski se arată, din nou, ca o strălucită și imposibil de împiedicat sondare a imaginarului colectiv: eroul cu mâinile goale, înzestrat doar cu trupul și cuvintele sale, nu poate salva pentru că nu are

[92] *Ibidem*, p. 223.
[93] *Ibidem*.
[94] F. M. Dostoievski, *Opere în 11 volume*, Volumul 9, *Frații Karamazov*, Traducere de Ovid Constantinescu și Izabella Dumbravă, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura Univers, 1972, p. 339.
[95] *Ibidem*, p. 342.

credibilitate. Lumea lui *homo sapiens* este una în care simbolurile puterii devin însăși puterea, o garantează și o impune cu o forță imposibil de oprit. „Mâinile goale", atât de bine asociate de inchizitor lumii „flămânde" după imagini, stimuli sau simboluri, arată atât finețea înțelegerii psihologiei colective cât și pe cea a manipulării, aflate în centrul interacțiunii instituției bisericii cu enoriașii și credincioșii ei.

Astfel, John, ca un erou opus Mântuitorului, înzestrat cu o capacitate clară de a comunica, opusă unei tăceri simbolice asumate de Hristos, captiv într-o lume imposibil de salvat sau de eliberat, promite libertatea și încearcă să o și contureze direct sub ochii oamenilor prin aruncarea pastilelor de *soma*. Violența mulțimii are corespondent în felul în care inchizitorul îi descrie pe oameni, supuși instinctualității și celei mai apropiate autorități: „...mâine am să te osândesc și am să Te ard pe rug, ca pe cel mai nelegiuit dintre eretici, și ai să vezi atunci cum norodul, care azi Ți-a sărutat picioarele, la un singur semn al meu, se va repezi să aducă tăciunii împrăștiați în jurul rugului Tău..."[96].

Dialogul, sau mai corect, monologul preotului imaginat de Ivan Karamazov, devine cel mai complex și profund capitol de literatură universală prin faptul că abordează cele mai importante motive ale filosofiei și teologiei. Libertatea aparentă a omului, de la începutul procesului civilizator, pe parcursul descoperirilor revoluționare, a îmblânzirii fenomenelor naturale sau pur și simplu fizice, specifice corporalității și anatomiei, nu a făcut decât să se estompeze din ce în ce mai mult, până când a ajuns doar un concept folosit în mod uzual, dar fără un conținut real. Rolurile primite de fiecare cetățean al lumii noi, prin chiar condiționarea embrionilor, asumate cu atâta deschidere în ciuda unui fond uman încă existent, dar insuficient de puternic pentru a se opune, devine metafora și metoda lui Huxley de a susține teoria dostoievskiană: „Căci taina existenței umane nu constă numai în a trăi, ci în a ști pentru ce trăiești"[97].

Traumatizantul rol de a fi nevoiți să aleagă între bine și rău, adică a unei libertăți a conștiinței, insuportabile pe termen lung și cu adevărat marcate de superficialitatea naturii umane, pălește și este înlocuit prin orice condiționare care dă omenirii un scop, o eliberează de libertatea chinuitoare a existenței într-un adevăr fără sfori ascunse și mesaje inoculate. Sfântul sau geniul,

[96] *Ibidem*, p. 339.
[97] *Ibidem*, p. 345.

cu un vădit scop salvator, joacă un rol social important prin semnificațiile sale spirituale, cu impact concret asupra grupului.

Petre Țuțea discută despre rolul vital al vocației în asumarea misiunii de a salva și afirmă că „Mântuitorul a venit pentru mântuirea tuturor și în special pentru neajutorații veniți în lume prin voia lui"[98]. Astfel, în creștinism, omul de geniu, salvatorul arhetipal, poartă „masca de om"[99], lucru vizibil în textul lui Dostoievski, pe când în cel al lui Huxley, salvatorul nu face decât să-și asume doar o altă mască, deși om fiind, aceea a eroului.

Dacă ceva din zbuciumul inutil al lui John amintește de figura lui Hristos, așa cum îl descrie scriitorul rus, tăcut, privind blând până la capăt, acceptând și iubind în continuare pe cel care-l aruncă în temniță pentru a-l judeca în numele unui popor înstrăinat și deraiat de la filonul unicului adevăr, prezența inchizitorului are un corespondent identic prin apariția Controlorului pentru a discuta cu cei trei bărbați privați acum de libertate după scena declanșată de John. Bernard și Helmholtz, în roluri de apostoli independenți și care, singuri, fără ajutorul celui privit ca sălbatic, au ales calea neplăcută a trăirilor omenești, dramatice și conflictuale, trebuie să accepte soarta impusă de societatea pe care au trădat-o. Cel care are puterea să ostracizeze, să condamne la singurătate, adică Controlorul, este înzestrat cu toate datele sistemului ideologic al marelui preot.

Inchizitorul crede în lucrarea sa, chiar dacă este denaturată și mincinoasă, cu atât mai mult cu cât trăiește viața oferită ca adevăr propovăduit. Libertatea „infernală" oferită de salvator, arhetipul de supraom, devine pentru misiunea celor care slujesc în numele Său cea mai dificilă sarcină: „cincisprezece veacuri ne-am canonit cu libertatea asta, dar acum am isprăvit, da, da, am isprăvit o dată pentru totdeauna"[100]. Așezați singuri în tronul gol, în roluri de zei, inchizitorul găsește resorturile pentru a-și descrie rolul de grup în lumina sa tragică, pentru că „...înșelătoria aceasta va fi un nesecat izvor de suferință pentru noi, fiindcă vom fi mereu nevoiți să mințim"[101].

Controlorul lui Huxley este printre singurii oameni ai lumii noi care mai au acces la cărți vechi, interzise tocmai pentru

[98] Petre Țuțea, *Philosophia Perennis (Reflecții asupra poziției religioase a lui Aldous Huxley)*, în „Revista de filosofie", Nr. XXXIX / 1992, București, Editura Academiei Române, p. 237-243.
[99] *Ibidem*.
[100] *Ibidem*, p. 340.
[101] *Ibidem*, p. 344.

că sunt vechi și, „mai ales dacă sunt frumoase”[102]. Noua societate este una de tip stabil, în sensul obedient și indiferent la subtilitățile conducerii autoritare și totale. Fericirea umană devine o ecuație simplă: dorințele sunt satisfăcute invariabil, iar cele imposibile lipsesc din structura psihologică a oamenilor. Belșugul lor este egalat doar de siguranța permanentă a vieții, fără boli sau noțiunea veche de moarte: „...n-au soții, ori copii, ori iubiți și iubite care să le stârnească sentimente puternice...”[103]. Totuși, pentru orice situație în care lumea nouă ar putea deveni mai puternică în fața tuturor condiționărilor, *soma* reprezintă ultima și cea mai importantă armă de menținere a stabilității sistemului. După cum remarca foarte bine filologul Marius-Lucian Panaite, fragilitatea structurii stă în paradoxala dependență a omenirii de un produs folosit ca unealtă de control.

Un adevăr general valabil, intuit de Dostoievski și preluat apoi cu notele sale distopice de Huxley, stă ca o mărturie pentru înstrăinarea umană față de conceptul de *libertate* și pentru alienarea totală față de toate cenzurile civilizatoare ale Supra Eului. După cum demonstrează științific, mult mai târziu, în anul 1961, cercetătorul și psihologul social Stanley Milgram, în condițiile potrivite, supus de o ierarhie sau în fața unei imagini cu autoritate, omul este capabil de crimă într-un procent surprinzător de mare. Experiența nazistă îl determină pe Milgram să cerceteze în profunzime capacitatea umană de a renunța, în mod deliberat, la conceptul de libertate și a liberului arbitru, pentru a-și asuma o ideologie străină în mod complet, până la identificare. Cum s-ar putea explica detaliul culturii bogate în perimetrul căreia trăiau, dincolo de orice îndoială, toți ofițerii din ale căror ordine și-au găsit sfârșitul în condiții inumane șiruri întregi de oameni complet nevinovați?

Obediența, intuită de geniul lui Dostoievski și preluată, fără îndoială, ca temă, de Huxley, pare să fi reprezentat elementul cheie prin intermediul căruia individualitățile și cenzurile sociale, benefice pentru specia umană, s-au estompat într-o singură viziune, comună și alienată. Fiind, poate, unul dintre cele mai cunoscute experimente ale psihologiei sociale, cu rezultate care au marcat profund comunitatea științifică, blocată într-un idealism de tip renascentist unde omul era măsura lucrurilor, întotdeauna valorizat pozitiv, Stanley Milgram a reușit

[102] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 232.
[103] *Ibidem*, p. 233.

să demonstreze că un procent constant de 65% din populație, în condiții de prezență a obedienței, este capabil de crimă.

Nu vom descrie aici experimentul, însă se cuvine să amintim că profesorul ieșean Ștefan Boncu amintea despre acest experiment și, mai mult, despre felul cum a fost el primit de comunitatea științifică la momentul respectiv. Astfel, cercetătorul ieșean descrie cum „Milgram relatează că a contactat 14 psihologi cu diplomă de Yale, furnizându-le detalii cu privire situația experimentală și cerându-le să facă predicții asupra comportamentului"[104] subiecților testați. Rezultatul primit a evidențiat o medie a estimărilor de 1,2%! Încrederea oamenilor de știință, la rândul lor cercetători ai fenomenului social, a fost contrazisă cu o diferență cel puțin incomodă. Relevanța cercetărilor lui Milgram, față de abordarea noastră, este clară prin natura propunerii și a descoperirii sale, în sine.

Capacitatea surprinzătoare a omului de a prelua orice adevăr impus de autoritate, inclusiv comportamentele odinioară deviante, pare să fie o realitate similară până la contopire cu lumea descrisă de scriitorul englez în *Minunata lume nouă*. În anul 2017, pentru prima dată în cincizeci de ani, experimentul lui Milgram a fost reluat și concluziile au fost publicate în *SAGE Journals*, la categoria Psihologie Socială și Știința Personalității[105], cu rezultate care par să demonstreze limpede că distopia lui Huxley nu este chiar atât de departe de a putea deveni, de fapt, o realitate globală. Dacă, în a doua jumătate a secolului trecut, Milgram a obținut experimental, cu un rezultat de 65%, oameni capabili să folosească un curent electric pentru a pedepsi, până la cea mai mare intensitate electrică disponibilă, prin reluarea experimentului de către echipa Universității de Științe Sociale și Umaniste, din Polonia, chiar în acest deceniu, s-a obținut un procent aproape de 90%, ceea ce arată limpede, nu doar o degradare tulburătoare a naturii umane, presate în ultimii ani de media și de lumea virtuală, cu o explozie fără precedent în privința știrilor false, dar și existența unui teren fertil pentru obedientă.

Doar stima de sine scăzută și nevoia resimțită ca o compulsie de a face parte dintr-un anumit grup pot facilita apariția unor comportamente atât de opuse umanității și atât de

[104] Ștefan Boncu, *Psihologie socială* (curs susținut la Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației, UAIC), Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iași, 2004, p. 157, vezi și: http://www.psih.uaic.ro/~sboncu/romana/Curs_psihologie_sociala/Curs17.pdf.

[105] Vezi și http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1948550617693060.

apropiate de o lume imaginată de un scriitor acum aproape 100 de ani. Rezultatele noi, obținute de cercetătorii polonezi, preluate și de cele mai multe dintre publicațiile importante ale lumii[106], însă aproape complet ignorate în spațiul cultural românesc, au trecut pe lângă orice posibilă dezbatere academică privind natura și structura lumii contemporane. „Ca și cum te-ai putea aștepta de la acești Delta să știe ce-i aia libertate!"[107], îi strigă plin de dispreț Controlorul sălbaticului John, aproape identic în discurs cu inchizitorul dostoievskian, poate că primul și cel mai profund arhetip al opresorului printr-o libertate falsă propovăduită și vândută ca singura și cea mai bună posibilă. După cum amintea Rodica Dimitriu, invocând un interviu al soției lui Huxley, Laura Huxley, alături de scriitor până la moarte, „we are already into *Brave New World*"[108].

Ostracizați, Bernard și Helmholtz arată, mai departe, dincolo de firea umană arhaică împărtășită, atitudini diferite în fața pedepselor impuse de controlor. Primul, Bernard, este pus în fața împlinirii unei amenințări mai vechi, de a fi trimis în Islanda, iar atitudinea sa, de trădare a celorlalți, vinovați de sentimente și trăiri incompatibile cu noua ideologie, aruncat în genunchi la picioarele Controlorului, „într-un paroxism de umilință abjectă", reprezintă în sine o alegere de tip egoist și un eșec al tuturor încercărilor și sentimentelor umane resimțite. Al doilea, pe de altă parte, Helmholtz, cadru didactic și creator înnăscut, conștient că menirea sa tragică, asemeni lui John, de a scrie despre spirit, pentru el și pentru nimeni, trebuie să se poată manifesta, alege să rămână dârz și neclintit în fața noului inchizitor. Atacat în intimitatea sentimentului său asumat de predestinare, „fericirea universală face să se învârtească mereu roțile; adevărul și frumusețea n-o pot face"[109], Helmholtz sfidează, nu pentru a-și arăta supremația și calitatea umană redescoperită, ci pentru a rămâne fidel unei condiții care, odată devenită clară, palpabilă, nu mai poate fi negată.

Oferta Controlorului de a-l exila pe o insulă tropicală, cu o climă blândă, este respinsă nu cu mândrie, ci cu permanenta asumare a noului scop și rol uman: „– Aș prefera o climă foarte rea. Cred că într-o asemenea climă omul ar putea scrie mai bine.

---

[106] Vezi și http://www.independent.co.uk/news/science/milgram-poland-experiment-recreated-authority-obedience-research-social-psychology-a7628981.html.
[107] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 233.
[108] Rodica Dimitriu, *Aldous Huxley în România*, Iași, Editura Timpul, 1999, p. 162.
[109] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 242.

De exemplu, dacă ar bate vânturi puternice și uragane..."[110]. O asemenea alegere, opusă propunerii făcute de Controlor, supus unei ideologii prin care trăiește și capabil de proiecții limitate, devine grăitoare în mod suplimentar prin energiile niciodată acoperite ale unei naturi libere să-și manifeste indiferența față de orice nevoie meschină a oamenilor. Ultima lecție și poate, cea mai importantă pentru revenirea la umanitate, este prin acceptarea anulării celor mai importante moșteniri ale civilizației, privind îmblânzirea naturii și a elementelor sale. Ca o întoarcere în timp, în ipostaza individului supus naturii, Helmholtz se pregătește să treacă ultimul examen pentru a redeveni ceva ce specia umană, la modul general, nu a mai fost de mult timp.

Perfecțiunea lumii, descrisă de Controlor, ipostază modernă a Marelui Inchizitor, ne amintește de câteva dintre cuvintele lui Adrian Marino. Stabilitatea noii societăți, exersarea neîntreruptă a stării de fericire, fără speranțe sau aspirații imposibile, inaccesibile, în absența bolilor și a anxietății declanșate de moarte, fără relații sociale sau intime dificile ar sugera o lume potrivită orientării totale spre spiritualitate și cunoaștere, ferită de orice obstacol în calea dedicării spre un asemenea țel. Spunea Marino, în aceeași direcție, că „literele nu sunt posibile decât într-o societate care cunoaște *le loisir*, plăcerea de a trăi, relaxarea și distracția"[111], însă noua realitate imaginată de Huxley nu pare să fie în legătură cu capacitatea sau cu dorința colectivă de a le cunoaște, nici măcar la modul general. Ca o marcă a oricărei autorități care și-a exercitat asupra lumii puterea, redefinirea conceptului de libertate, într-un sens limitat, și impunerea obedienței pentru mase, au reprezentat dintotdeauna cele mai importante alegeri, iar susținerea unor asemenea ideologii au cerut o cultură cât mai redusă.

Arta, alături de marile întrebări ale omenirii, incomode și încărcate de o angoasă la fel de intensă dintotdeauna, a generat cele mai frumoase manifestări ale culturii și civilizației umane. Visul sau activitatea onirică a indivizilor din comunitățile primitive, neînțelegerea proceselor anatomice și, desigur, a morții, au reprezentat pentru majoritatea antropologilor calea sigură spre apariția credinței în, și despre suflet, iar imediat după, cum era și firesc, spre nașterea conceptului de religie.

[110] *Ibidem*, p. 243.
[111] Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 312.

Zbuciumul uman și marile drame ale omenirii au declanșat eforturi comune și descoperiri revoluționare, tocmai prin sentimentele puternice resimțite și asumate fără nici un fel de inhibitor. Repetat suficient de mult, scenariul unei asemenea inginerii sociale, mai reale în contemporaneitate ca oricând, îi face pe oameni să cedeze, aproape în spiritul cuvintelor Marelui Inchizitor, orice urmă a libertății de a guverna sau de a alege: „...supraviețuitorii au semnat în unanimitate o petiție către Controlorii Mondiali, rugându-i să ia guvernarea insulei"[112]. Tot aici putem reevalua poate și cea mai arzătoare și, în același timp, meschină prin neputință, dorința a lui Sancho Panza de a guverna o comunitate de oameni. Odată îndeplinită dorința, scutierul cavalerului Tristei Figuri trece prin câteva încercări, mascarade și simulacre, dar care îl conving că o asemenea misiune nu i se poate potrivi sub nici o formă. Dar, romanul lui Huxley nu oferă o soluție și nici nu poate fi proiectat ca un suport ideologic pentru instabilitatea lumii de tip arhaic, cu pasiuni și explozii de energie umană, de multe ori distructive sau pentru ordinea mașinală a lumii supuse, printr-un produs chimic, și eliberate de orice tabu sexual. Totuși, ceea ce rămâne evident este că, formulând o asemenea ipoteză, Huxley se demască și ca un bun cunoscător și, mai ales, susținător al ipotezelor freudiene privind sexualitatea, în cea mai criticată parte a psihanalizei.

Încheierea romanului este doar în aparență în registrul pulsiunii de viață și a umanității, pentru că sălbaticul John alege singur un loc de exil, un far părăsit, unde vrea să trăiască din ceea ce culege sau vânează din pădurea apropiată.

Astfel, pentru John, viața capătă aspect ritualic, prin munca pământului, dar mai ales, prin obiceiul de a se flagela cu un bici, până la sânge. Devenit obiect de interes pentru întreaga lume „civilizată", John trebuie să-și câștige libertatea fizică alungând diferiți reporteri care, din ce în ce mai mulți, îi vor invada spațiul. O altă luptă se dă, în paralel, cu ceea ce am putea numi instinctualitate erotică, pentru că John alege în mod deliberat să ducă Erosul spre o manifestare de tip thanatic. Mai mult, nostalgia și imaginea Leninei, chemându-l, provoacă bărbatului reacții opuse, incompatibile: „Sfruntată târfă! Dar, vai, vai, brațele ei ținându-l de după gât, sânii ei tresăltând provocator, gura ei! [...] Lenina...Nu, nu, nu, nu! sări în picioare și, aproape gol cum era, [...] îmbrățișă – nu trupul mătăsos al

[112] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 237.

dorințelor lui, ci un braț de țepi verzi"[113]. Imaginea și amintirea femeii, ca o prezență reală, nu poate fi îndepărtată sub nici o formă, prin nici o durere a trupului supus pedepselor. Când spinii, atât de încărcați simbolic în imaginarul creștin, se dovedesc ineficienți în suprimarea senzației și a Erosului, John alege, cuprins de o adevărată frenezie, biciul: „– Stricato! Târfă! strigă el la fiecare lovitură, de parcă aceasta ar fi fost Lenina (și nebunește, fără să-și dea seama, tare ar fi vrut să fie chiar ea!), Lenina cea albă, caldă, parfumată..."[114]. Comportamentul masochist este asociat, prin urmare, cu prezența amintirilor care o includ pe Lenina, ca element generator al Erosului, dar și pe Linda, mama sa decedată din a cărui moarte bărbatul nu poate înțelege nimic și preferă ura și manifestarea violentă. Imaginea mamei sale, în mod paradoxal, dacă cea a posibilei iubite îi provoacă o frenezie masochistă, declanșează omului de tip arhaic tot o reacție din câmpul pulsiunii de moarte: „De ce murise Linda? [...] Apăsă piciorul pe cazma și o înfundă cu furie în pământul tare"[115]. Dincolo de semnificația și metafora repetării obsesive a gestului de a săpa, marcă a lui Thanatos prin preluarea și retrăirea evenimentului traumatizant, agresiunea îndreptată spre femeia iubită, spre sine și apoi spre pământ îl arată pe John, reprezentantul unei lumi care a trebuit să dispară pentru a permite evoluția, ca pe un om supus imaginarului morbid, distrus de opțiuni și de conflictele sale interioare, imposibil de rezolvat. Erotismul în afara căsătoriei, impulsul sexual și limitările propriilor condiționări, imaginea maternă prinsă între civilizație și arhaic, a cărei dispariție îi provoacă o nevoie de doliu care, prin mutații psihologice, devine compulsie masochistă. În sine, eșecul eroului de a se salva sau de a se elibera, ca factor declanșator al culpabilității, justifică orientarea pulsiunii de moarte spre interior.

Incapabil să aleagă, cu toate că nu consumă *soma*, nu a fost condiționat de sistemul ideologic al noii lumi și nu a primit educația specifică ei, Sălbaticul John rămâne pasiv și redus la câmpul său de înțelegere sterilă, atunci când, după ce este transformat într-o figură publică, filmat și înregistrat, hărțuit de armate de oameni și de reporteri, o femeie îmbrăcată în alb apare și îi provoacă un șoc vizibil: „...tresări puternic, se trase

[113] *Ibidem*, p. 267-268.
[114] *Ibidem*, p. 268.
[115] *Ibidem*, p. 270.

înapoi și se făcu alb ca varul"[116]. Chiar dacă nu se amintește în text de numele Leninei, reacția lui John, dar și a femeii, arată fără îndoială că tânăra, după ce a aflat unde se găsește, s-a hotărât să-i mai vorbească încă o dată. Dacă prima interacțiune a celor doi, este bazată pe apropiere fizică și cuvinte, stimuli care marchează în mod definitiv imaginarul și proiecțiile bărbatului, reluându-i și resimțindu-i la nesfârșit, cea de-a doua este acoperită de zgomotul puternic produs de mulțime și de elicoptere: „Tânăra își apăsă în partea stângă a pieptului cu amândouă mâinile și pe fețișoara ei frumoasă [...] se ivise o expresie neclară, confuză, ciudată, de dorință tulburătoare [...], pe obraji i se prelinseră două lacrimi"[117]. Incapabil să înțeleagă orice mesaj nonverbal și alienat la rându-i, de sine și de lume, John nu aude cuvintele femeii și nu vede brațele întinse spre el dincolo de realitatea interioară, fără coerență. Și, chiar dacă pe chipul femeii nu mai există semnele consumului de *soma* (!), în mod extrem de subtil sugerat de scriitor, prin diferența dintre prima scenă a seducției și aceasta, bărbatul rămâne blocat în comportamentul său dedicat pulsiunii de moarte. Nimic din erotismul mașinal, obiectiv și străin de intimitatea trăirii nu se mai păstrează pe chipul femeii care se îndreaptă spre reprezentantul unei omeniri reprimate pentru ultima dată. Violența abătută asupra ei de John, „începu s-o biciuiască necruțător"[118], este primită cu urale de mulțime iar, ca într-o scenă ritualică prin care Huxley face din distopie, utopie, justificând nevoia unei asemenea lumi, cu *soma* și condiționări repetate, în care sălbaticul își îndreaptă biciul și spre el însuși în mijlocul unor oameni îmbătați de violența scenei.

Prin contagiune, oamenii noii lumi, „atrași de fascinația pe care o exercita asupra lor oroarea durerii [...], începură cu toții să mimeze frenezia dementă a gesturilor lui, lovindu-se unul pe altul pe măsură ce Sălbaticul își pedepsea propria carne răzvrătită sau biciuia încarnarea aceea dolofană a josniciei care se zbuciuma în iarbă la picioarele lui"[119]. Și aceasta, deoarece agresiunea, ca singura formă accesibilă de potență reprezintă, pentru o categorie importantă de bărbați, o soluție reflex.

Eșuând în asumarea rolului de erou salvator, John îi conduce părintește, didactic, în cea mai întunecată și morbidă latură a umanității pe reprezentanții unei societăți în care

[116] *Ibidem*, p. 273.
[117] *Ibidem*.
[118] *Ibidem*, p. 274.
[119] *Ibidem*, p. 274-275.

violența și frustrarea au fost îndepărtate. Un anti-erou exemplar și, în același timp, pentru ultima dată în viața sa, un argument necesar pentru existența unei civilizații fără aspect uman.

Rătăcirea omului arhaic și încercarea de a se izola facilitează totuși apariția comportamentului morbid, orientat spre sine și, simbolic, spre pământ, ca reprezentare feminină. Eșecul monumental și abandonul absolut în fața instinctelor morții devine, pentru John, singura soluție posibilă și alternativă vieții. Chiar spânzurat, „sub plafonul arcadei"[120], cel considerat sălbatic nu își găsește loc și nici liniște, anunțând prin moartea sa o rătăcire necontenită a lumii, spre repere și ideologii care nu vor putea supune niciodată o pulsiune prin care omenirea și-a construit identitatea: „Încet, încetișor, fără grabă, ca două ace de busolă, picioarele se-ntoarseră spre dreapta; nord, nord-est, est, sud-est, sud, sud-sud-vest. Apoi făcură o pauză și, după câteva clipe, tot fără pic de grabă, se răsuciră spre stânga: sud-sud-vest, sud, sud-est, est..."[121].

4.2. O creație între Eros și Thanatos – *Insula* lui Huxley

Apărută în 1962, cu un an înainte de moartea scriitorului, *Insula*[122] este cu mult mai mult decât o moștenire privind opinia lui Huxley despre adevărata condiție umană, supusă celor mai diferite acțiuni de a o influența. Scris în timpul luptei sale cu cancerul, romanul devine și o modalitate de a compensa, terapeutic, durerea sau zbuciumul nerezolvat al unor procese interioare. Astfel, pentru ultima dată, scriitorul englez face o demonstrație, vizibilă în toată opera sa și care combină, după cum s-a afirmat, „rafinamentul unei imaginații autentic vibrante față de tezaurul cultural al trecutului [și] o curiozitate științifică plină de dinamism..."[123].

Ultimul roman al lui Huxey descrie ceea ce majoritatea criticilor au numit-o *utopie*, pentru că lumea insulei Pala, interzisă și nevizitată niciodată de vreun ziarist, se deschide acum în fața lui

[120] *Ibidem*, p. 275.
[121] *Ibidem*.
[122] Aldous Huxley, *Insula*, Traducere din limba engleză și note de Daniela Rogobete, Iași, Editura Polirom, 2011.
[123] *Eseul englez, II. De la Lamb la Huxley*, Antologie de Virgil Nemoianu, Prezentări de Andrei Brezianu, București, Editura Minerva, 1975, p. 361.

Will Farnaby, trimis special pentru a urmări scopurile și interesele patronului său. Falsul naufragiu devine unul cât se poate de real, pentru că rănile suferite de Will, alături de particularitățile primului contact cu insula au sensuri mai degrabă metaforice. „– Atenţiune, începu să strige o voce..."[124] reprezintă deschiderea romanului, repetată aproape ca un refren fie pentru a sublinia o idee, fie pentru a declanșa un efect. Prins într-o stare de leșin, după experiența naufragiului, lovit și extenuat, vocea care strigă neîncetat „atenţiune [...] pe același ton înalt, nazal..."[125] îi provoacă bărbatului un proces introspectiv, deplasându-l în trecut la ultimul și cel mai încărcat eveniment al vieții sale.

După cum unele informații din exterior pot provoca în vis diferite scenarii, vocea care atenționează îi trezește în amintire imaginea unei iubite, Molly, și senzația că este strigat pentru a se pregăti de muncă. Aproape trezit, resimțind durerea în tot corpul, Will Farnaby se vede în postura omului dostoievskian, folosit și de Kafka, după cum am arătat, de a nu desluși pentru scurt timp planul oniric de cel real. La Huxley, visul face parte dintr-o categorie mai largă de procese, continuate în starea de veghe, mai ales prin rememorare. Intuind pentru început realitatea noului spațiu accesat, al insulei, și, deci, absența iubitei sale, Will nu se poate opune procesului de rememorare, odată ce senzația prezenței femeii s-a cristalizat: „Numele păru să deschidă o fereastră înăuntrul minții sale."[126]

Cu aceeași intuiție a tuturor proceselor psihologice, greu de controlat și adesea, reflexe ale inconștientului încărcat de sentimente de culpabilitate, scriitorul surprinde nu numai rememorarea despărțirii, ci și pe cea a accidentului suferit de Molly. „Fusese un accident, se grăbi el să se încredințeze"[127], sugerând în același timp un suicid, prin vina resimțită și prin diferite întăriri și raționalizări din presa aglomerată de cazuri similare, devine doar o altă mostră de cunoaștere a modului în care reacționează conștiințele vinovate la Huxley.

Ne amintim, tot aici, felul în care Directorul din *Minunata lume nouă* pune pe seama morții sigure, pentru a-și ușura sentimentul de vină, dispariția femeii iubite. „– Atenţiune, strigă vocea neomenească"[128], refrenul întregului roman, alături de un

[124] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 7.
[125] *Ibidem*.
[126] *Ibidem*, p. 8.
[127] *Ibidem*.
[128] *Ibidem*.

îndemn concret, este marca asociată amintirii și blocării în trecut, de cele mai multe ori. Sosirea pe insulă, proximitatea morții și rănile suferite, îi reactualizează protagonistului o serie de trăiri însemnate cu semnul conștiinței încărcate. O discuție încordată, despărțirea, declarația ei de dragoste, mașina demarând și imaginea ei în spital, acoperită de bandaje sunt doar câteva imagini, suficiente pentru a arăta că egoismul uman cel mai cinic este egalat doar de culpabilitate: „vinovăția era acolo, cuibărită [...], dar dincolo de remușcare, simțea o voioșie oribilă. Cineva josnic, libidinos și brutal, cineva străin și odios, care totuși era el însuși, se gândea cu voioșie că acum nu mai exista nimic care să-l împiedice să aibă ce-și dorea”[129].

Dubla natură a oamenilor, interesați, egoiști și supuși de cele mai primitive instincte, alături de empatie și înțelegere, de acceptare și toleranță, devine motorul ascuns al metamorfozei lui Will Farnaby. Odată ajuns pe insula interzisă, pentru a investiga și provoca o serie de schimbări favorabile intereselor străine, majoritare, bărbatul ajunge în scurt timp să vadă valorile noii lumi ca atare, prin ele însele, pacifiste, unificatoare și civilizatoare. După cum lupta interioară a lui John se dă pe terenul guvernat de imaginea maternă, pe lângă imaginea femeii iubite și pierdute, „în spatele pleoapelor închise, Will își văzu mama...”[130], atinsă de stigmatul lui Thanatos. Violența primului contact cu *Insula*, de la experiența naufragiului care, chiar dacă provocat, îl rănește pe erou, până la incursiunea într-un trecut marcat de amintiri cu o puternică încărcătură emoțională, evocă o lume complet diferită de orice scenariu uman independent de sentimente.

Amintirile și retrăirile stărilor maladive, de vinovăție, găsesc în noul spațiu un partener de dialog, rămas pentru început nevăzut, dar care contribuie decisiv atât la orientarea fluxului amintirilor, cât și la o formă de condiționare liberă a lumii izolate și indiferente la legile majorității. „– Aici și acum, băieți; aici și acum”[131], este refrenul intonat frecvent în spațiile libere ale insulei de păsările minah, cunoscute pentru abilitățile lor excepționale de a imita sunete sau de a repeta clar cuvinte. Fără să putem discuta despre același gen de influență socială, de tipul condiționării, păsările joacă mai degrabă un rol activ de a reaminti o serie de reguli simple, dar de importanță mare în viața asumată și în existența în cele mai importante dimensiuni ale

[129] *Ibidem*, p. 10.
[130] *Ibidem*, p. 11.
[131] *Ibidem*, p. 14-15, 22, 29 *et passim*.

vieții: realul și prezentul. „Atențiune", „aici și acum" devin singurele imbolduri colective și pentru că, în cuvintele unei locuitoare a insulei, Mary Sarojini, „uiți să dai atenție lucrurilor care se petrec. Și asta-i același lucru cu a nu fi aici și acum"[132].

Începând cu primul moment al contactului cu noul spațiu, sacru și complet diferit de lumea contemporană și consumeristă de care aparține Will, problema prezentului devine probă de examen prin incursiunile în trecut, echivalente și ele cu un imaginar morbid și afectat de sentimente contradictorii. Apariția străinului în Pala poartă și urmele simbolice ale unei nașteri ritualice, pregătită pentru o integrare cât mai bună în comunitatea minorității, care pare să fi găsit o cheie pentru viața împlinită, prin asumarea cu luciditate și în prezent a tuturor momentelor specifice vieții. Neputând să facă diferența între realități, planuri de existență, agresat de trecerea prin apă și învinețit de experiența contactului cu uscatul, înconjurat de mesaje străine, de neînțeles, Will Farnaby este pus în situația de a trăi un ritual de integrare prin intermediul căruia locuitorii insulei i se pot arăta cu adevărat, prin sistemul de credințe și prin ideologia proprie. În absența factorilor creatori de dependență, dacă luăm primul contact al bărbatului ca pe o etapă de copilărie, orice străin ar fi trebuit să urmărească, neimplicat în viața insulei, toate obiceiurile și ar fi fost pus în situația de a le înțelege de la distanță.

Alteritatea și înțelegerea au reprezentat, după cum am afirmat deja, poate cele mai mari teme al speciei umane, egalate doar de eșecul asumării lor. Pentru a susține, încă o dată, ipoteza apariției printr-o naștere simbolică, într-o etapă a dezvoltării umane vecine copilăriei, ne referim și la primul contact uman al bărbatului. Dincolo de pasăre și de atenționările ei, provocatoare de amintiri traumatizante, fixând omul în trecut, Will interacționează cu doi copii, care îl și ajută, hrănindu-l. O foame bizară și de nepotolit, împreună cu incapacitatea de a se mișca îl caracterizează pe străin, motiv pentru care unul dintre copii trebuie să îl hrănească: „Will își termină banana și mai ceru alta și apoi o a treia. Pe măsură ce graba foamei lui se diminua, simți nevoia să-și satisfacă curiozitatea."[133] Etapele dezvoltării umane sunt arse cu rapiditate de bărbat pe măsură ce acțiunea de cunoaștere a insulei și a lumii complet diferite de lumea sa devine și o descoperire a sinelui, nou prin renașterea într-o lume bazată pe principii noi.

[132] *Ibidem*, p. 20.
[133] *Ibidem*.

Un aspect deosebit al literaturii lui Huxley este cel al relației cu registrul animal. După cum ne-a interesat și în primul volum al cercetării, prin prisma unei instinctualități sugerate sau a unei comuniuni de tip proiectiv, pentru că între cele două planuri, uman – animal, par să existe mai multe similitudini decât diferențe, păsările minah reprezintă metafore la fel de încărcate de semnificație ca Rocinante sau Balena Albă. Doctorul care se ocupă de starea lui Will îi împărtășește străinului că cel puțin o mie de asemenea păsări există în comunitate, dintr-o alegere făcută de unul dintre primii fondatori ai rezervației, Bătrânul Raja. Cu dorința de a face un bine oamenilor, Bătrânul a învățat păsările să poarte mesajul de atenționare asupra prezentului și a căzut astfel într-o capcană a aroganței, cumva incompatibilă cu ideologia insulei. „Ia imaginează-ți", îi spune doctorul, „cum ținea el predici sturzilor, sticleților și pitulicilor! Câtă aroganță! De ce nu a putut să-și țină gura și să lase păsările să-i predice *lui*?"[134]. La doar un an distanță de apariția romanului *Insula*, Thomas Pynchon publica, în 1963, cel mai cunoscut roman al său, în cel mai postmodernist ton posibil, *V.* Un alt preot își propune aici un scop similar, dar în legătură cu animalele asociate pământului și, mai ales, vieții subpământene, adică „să convertească la catolicism întreaga șobolănime din parohie."[135] Părintele Fairing se hotărăște să predice și să vorbească șobolanilor care formează o adevărată lume în măruntaiele orașului, sistemul de canalizare, botezându-i și umanizându-i simbolic prin relația directă cu ei.

Postmodernismul se îndoiește de orice unitate dacă ea nu are aparența unei apropieri până la identificare a tuturor elementelor implicate în construirea realității. Pentru Pynchon, lumea nevăzută a canalului, la fel de importantă pentru economia vieții orașului de la suprafață, manifestare posibilă și susținută de întunericul asociat mizeriei și bolii, este doar o parte a unui întreg puțin cunoscut și intuit. Eroi cu trăsăturile nebunilor, marginalizați într-o societate intolerantă față de alteritate, se arată ca singurii capabili să interacționeze cu elementele întunericului și ale mizeriei.

Întorcându-ne la romanul lui Huxley, aproape în note naturaliste, acesta pune evoluția umană într-un proces nu doar continuu, ci și supus întotdeauna greșelilor. Cu toate că păsările servesc unui interes colectiv, generator de conștiințe treze,

[134] *Ibidem*, p. 29.
[135] Thomas Pynchon, *V.*, Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 151.

implicate în existență, libertatea mesajului inițial purtat de ele a fost limitată, iar schimbul spiritual de idei alterat pentru totdeauna. *Insula* imaginată de Huxley, adevărat spațiu utopic, devine portal spre o terapie prin comunicare, eliberând conștiințele de trecutul încărcat și împăcându-i pe cetățeni cu orice conflict prin confruntarea directă cu el. Astfel, păsările pot predica și preda o lecție pe insulă, oricui are urechi și conștiință să asculte. Ca urmare, pus în fața unei acțiuni terapeutice care se anunță a fi cel puțin neplăcută, Will este sfătuit să se orienteze spre pasăre: „...ai face bine să-ncepi să o asculți pe prietena noastră din copac. O să m-apuc să curăț chestia asta"[136]. Încordarea atenției pe mesajul repetat al păsării, „– Atențiune. Atențiune. Atențiune"[137], invitând așadar spre asumarea momentului prezent, indiferent de natura sa potențial neplăcută sau traumatizantă, devine un paradox binefăcător, ca mecanismul unei rugăciuni care, prin ascultare, devine intimă, personală: „Dacă ascultai destul de atent, durerea nu era atât de rea"[138]. Dar, despre ceea ce am numit *eficiență simbolică* prin intermediul metaforei repetate am mai scris și în *Antropologie și comunicare interculturală*[139], tocmai pentru a arăta că între intuiția mentalului arhaic și știința hipnoterapiei distanța este destul de mică. Repetarea mesajului, dincolo de stimularea conștiinței, induce o stare potrivită sugestiei și generării unor comportamente cu resorturi nebănuite.

Cunoscător al psihanalizei freudiene și, în același timp, pasionat de misticism și de parapsihologie, scriitorul englez folosește imaginea lui Freud pentru a explica mai bine filosofia profundă a grupului minoritar, ajuns la o etapă de evoluție umană cu mult superioară intereselor meschine specifice oamenilor din afara insulei. Chiar dacă nu îl numește în mod direct, pentru început, pe Freud, una dintre asistentele care ar fi asistat la discursul cu accent german al bărbatului și care fuma trabuc întotdeauna își amintește principala temă abordată de psihiatru: „...subconștientul negativ, gunoiul de care oamenii încearcă să scape îngropându-l la subsol"[140]. Fără a contrazice teoria psihanalitică a vieții inconștiente, asistenta, proiecție a scriitorului, devine personaj exemplar, contrariată de tăcerea lectorului în legătură cu „subconștientul pozitiv"[141]: „...îl lasă pur

[136] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 29.
[137] *Ibidem*.
[138] *Ibidem*.
[139] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, p. 170-171.
[140] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 104.
[141] *Ibidem*.

și simplu pe nefericitul nevrotic să se scalde în vechile lui obiceiuri proaste de a nu se afla niciodată cu totul în prezent"[142].

Ne interesează mai puțin aici să arătăm felul în care mica asistentă a lui Will Farnaby judecă, eronat, tehnica psihanalitică și necontenita raportare la trecut, acolo unde, de cele mai multe ori, Will fiind cel mai bun exemplu în acest sens, se află detaliile provocatoare de nevroză. Pe de altă parte, diferențierea între un subconștient negativ și unul pozitiv devine, în lumina teoriei vieții pulsionale, întocmai referirea la pulsiunea de viață și la cea de moarte, Eros și Thanatos. Ceva din abordarea psihanalizei, cu adevărat dedicate în principal trecutului, dar și pentru a face prezentul suportabil, este legat în mod direct de spectrul simbolic al lui Thanatos.

De la instinctele egoiste, frustrările sexuale și repetarea ședințelor și a procedeelor terapeutice, la asumarea prezentului și identificarea, aici și acum, a elementelor traumatizante, declanșatoare ale conflictului, permițând continuarea vieții doar prin acceptarea unor informații până atunci ascunse, psihanaliza s-a poziționat, fără îndoială, la mijlocul unei căi care are două sensuri: în trecut, inconștient și morbid, și în prezent, analitic, supus travaliului de identificare și apoi de acceptare a suferinței. Exercițiul provocat lui Will de pasărea minah, cu deplasări ale conștiinței în trecut și retrăind evenimente dramatice, arată nu doar importanța unei asumări a nefericirii și propriilor greșeli, ci și limitata înțelegere a asistentei, de care scriitorul se folosește tocmai pentru a arăta o construcție socială liberă, îndepărtată de uniformizarea mentală specifică *minunatei lumi noi*.

Asistenta Appu, reprezentantă a unei lumi supuse greșelii, dar dedicate în mod fundamental perfecționării condiției, prin conștiința că doar atenția permanentă și viața asumată în planul existenței reale, a lui acum, demonstrează că cele două pulsiuni, regăsite de ea în subconștientul negativ și în cel pozitiv, se împletesc în propria-i existență mai bine și mai vizibil decât i-ar plăcea să recunoască. Greșeala lui Will, de a-și părăsi soția pentru o altă femeie, are ecou în viața asistentei, care se confesează străinului într-un gest de autodezvăluire purificatoare și terapeutică: „Să-mi pierd capul pentru cineva pe care nu-l iubeam cu adevărat și să rănesc pe cineva pe care-l iubeam. De ce suntem atât de proști"[143]?

Despre viața sau intimitatea lui Huxley s-au spus foarte puține lucruri. Căsătorit a doua oară, după ce prima sa soție se

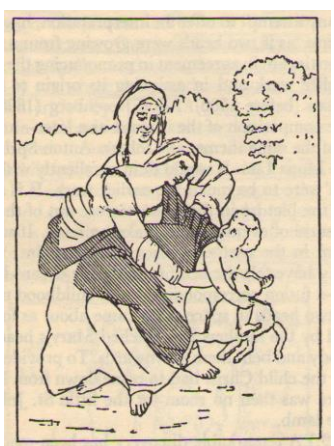
[142] *Ibidem*, p. 105.
[143] *Ibidem*, p. 106-107.

stinge din viață în 1955, eveniment numit și privit de scriitor ca o „veritabilă amputare psihică”[144], se recăsătorește un an mai târziu cu cea care îi va fi alături până la moarte. În *Crome yellow*, apărut în 1921, primul său roman, Huxley scria că atunci când un individ intră într-un contact intim cu celălalt, ea sau el, după caz, trebuie aproape inevitabil să sufere sau să provoace suferință sau, în cuvintele scriitorului: „When one individual comes into intimate contact with another, she – or he, of course, as the case may be – must almost inevitably receive or inflict suffering”[145]. Această suferință, descrisă de una dintre figurile feminine ale romanului, este independentă de o viață intimă zbuciumată sau de experimentarea dramei pierderii soției. O scenă sub forma unei metafore obsedante, din registrul pulsiunii de viață și cu semnele clare ale lui Eros, se poate distinge în cele două romane propuse de noi aici. Sugerând o critică a pesimismului folosit de psihanaliză, asistenta Appu, conștientă de limitele ei sub forma greșelilor comise în relațiile de dragoste, percepută din tinerețe ca o fată precoce și promiscuă, dar nu valorizată negativ, se îndrăgostește de Murugan, personaj cheie în evoluția conflictuală a societății utopice și, asemeni protagonistei din *Minunata lume nouă* simte nevoia unui contact intim, firesc: „…atunci când am început să-l sărut, a zbughit-o din cearșafuri și s-a încuiat în baie. N-a vrut să iasă de acolo până nu i-am strecurat pantalonii prin ferestruica de deasupra ușii…”[146]. Will, martorul confesiunii asistentei, îi completează povestea, pentru că, în mod bizar, o cunoaște foarte bine: mama tânărului bărbat vine în comunitate „cu avionul și-l ia de-o aripă, ducându-l în Elveția”[147].

În acest context, ne amintim foarte clar reacția violentă a lui John, atunci când Lenina îl îmbrățișează și îi șoptește cuvinte de dragoste, „dând din mâini aidoma unei păsări care bate din aripi pentru a alunga un animal primejdios”[148]. Refugiată în baie, în romanul distopic al scriitorului englez, este Lenina, agresată de John, care cere hainele prin „aerisirea de deasupra ușii”[149]. Mai puțin ne interesează că, în cele două romane, cei care se refugiază în baie sunt fie Murugan, în *Insula*, fie Lenina,

[144] Aldous Huxley, *apud.* Mircea Pădureleanu, *op. cit.*, p. 25.
[145] *Idem*, *Crome yellow*, vezi http://www.gutenberg.org/files/1999/1999-h/ 1999-h.htm.
[146] *Idem*, *Insula*, p. 107.
[147] *Ibidem*, p. 108.
[148] *Idem*, *Minunata lume nouă*, p. 205.
[149] *Ibidem*, p. 208.

în *Minunata lume nouă*. Atitudinea și spaima sugerată de reacția bărbaților în fața dovezilor de dragoste, ajunși într-o ipostază deja intimă cu femeile, comparați sau asociați simbolic păsărilor, nevoiți să comunice prin intermediul unei uși și limitați cumva chiar la un spațiu și mai mic, reprezentat de o fereastră sau o aerisire de deasupra ușii, ne atrage atenția ca o metaforă obsedantă care, prin semnificație și corelată cu biografia, ar putea contura mai clar ceva din psihologia și viața creatorului. Dar, chiar dacă o asemenea misiune, rezervată psihocriticii și psihanalizei clasice, este cât se poate de palpitantă, nu face parte din structura propusă de noi în privința identificării celor două pulsiuni ca forme de manifestare metaforică, literară. Cu toate astea, se cuvine să amintim aici felul în care universul celor care zboară a făcut parte inclusiv din imaginarul lui Leonardo da Vinci, autorul picturii *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul*, prin reprezentarea unui vultur care pare să se fi infiltrat în opera de artă fără participarea conștientă a pictorului, conform demonstrației făcute de Sigmund Freud în eseul *O amintire din copilărie a lui Leonadro da Vinci*[150].



Leonardo da Vinci, *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul*,
în Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*

[150] Sigmund Freud, *Opere,* Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, p. 97-166.

Simbol arhetipal al elevației și al aspirațiilor spre împlinirea spirituală absolută, după cum afirmă Ivan Evseev[151], pasărea face parte din inconștientul colectiv, împărtășit de oameni, indiferent de spațiul istoric sau educațional impus. În același timp, metaforă a zborului, aripa, asociată în majoritatea culturilor cu atributele divinității, este folosită de Huxley în relație cu două personaje masculine, puse în ipostaza realizării arhetipului eroului. Întâi, John, prin asumarea rolului de salvator al oamenilor din lumea nouă, și apoi Murugan care urmărește să preia puterea insulei și să devină noul lider al comunității și, mai ales, al bogatelor ei resurse naturale.

Asocierea *salvatorului* cu simbolul păsării și, mai ales, al aripii, așa cum este construită și imaginea Mântuitorului în opera lui Leonardo da Vinci, devine un reflex inconștient al imaginarului artistic, creator. Reprezentare a legăturii dintre pământ și cer, a intimității aspirațiilor spirituale, pasărea și aripa au devenit, pentru multe culturi, sinonime ale sufletului aflat într-o neobosită ascensiune sau metamorfoză. Ne amintim și felul în care Ishmael percepe natura imediat ce lupta cu Balena Albă se încheie, cu scufundarea navei *Pequod*: „...sălbaticii șoimi marini navigau prin cer cu săbiile ciocurilor vârâte în teci."[152]

Așadar, metafora sau simbolul devine substitut al realității protagoniștilor, ca oglindă comportamentală și care completează cu sens ceva din atitudinea eroilor. După cum lumile imaginate de scriitorul englez devin independente de noțiunile Erosului convențional, anti-eroii lor, incapabili sau limitați în arhetipul salvatorului, prea generos pentru ei și pentru resorturile lor interioare, John sau Murugan, se încadrează eșecului uman, prin asumarea unui rol imposibil de jucat sau prin dorința meschină, specifică unei lumi consumeriste, de a prelua puterea pentru scopuri egoiste, indiferente la starea de bine a colectivității sau a spațiului locuit.

Nimic din „sfințenia" sau registrul divin, spiritual al aripii nu se potrivește structurii interioare a celor doi protagoniști, motiv pentru care Mântuitorul se află, în lucrarea lui Leonadro da Vinci într-o ipostază dinamică, dar pașnică, armonioasă cu elementul simbolic al păsării, pe când cei doi eroi ai lui Huxley sunt comparați cu păsări atacate, captive, incapabile de acțiune

[151] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007, p. 445.
[152] Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă,* în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962, p. 605.

și ajutate, în cele din urmă, de un imago matern. Chiar dacă amintirea vulturului îi aparține creatorului Leonardo și poate avea aspectul unei agresiuni, așa cum o povestește acesta, înțelegerea intimă a rolului asumat de Hristos provoacă asocierea păsării cu *imago christi* într-un mozaic simbolic arhetipal. Puține îndoieli se pot ridica împotriva spiritualizării spațiului sau a oamenilor prin intermediul păsării și al aripilor, cu atât mai mult cu cât Huxley, în mod deliberat, asociază zonei *pueblo*, rezervației sălbaticilor, din *Minunata lume nouă*, același simbol ascensional. În drum spre rezervație, Bernard și Lenina trebuie să parcurgă un teritoriu din ce în ce mai sălbatic, mai lipsit de facilitățile unei lumi mecanice, dar spiritualizat treptat, într-o manieră străină imaginarului condiționat al celor doi: „când erau pe la jumătatea drumului, un vultur zbură atât de aproape de ei încât fâlfâitul aripilor le răcori fețele”[153]. Este limita de apropiere față de simbolul asociat ascensiunii umane și aspirațiilor dincolo de condiția plafonată și redusă a noii specii de oameni.

Insula devine, în foarte multe din paginile ei, suport teoretic pentru o ideologie, de care scriitorul s-a înconjurat prin cercetarea din ce în ce mai amănunțită, a parapsihologiei și a misticismului. Fără să amintească de teoria celor două pulsiuni sau de aspectele vieții pulsionale, Huxley proiectează o serie de teorii și atitudini personajelor sale cu o fidelitate crescută față de tot ce înseamnă pulsiune, Eros sau Thanatos. Freud devine elementul declanșator al evoluției, pentru că multe dintre ipotezele psihanalizei devin sursă de inspirație pentru o abordare psihologică personală, cu amprenta orizontului de înțelegere și de creație al scriitorului. Astfel, prin completare parapsihologică, marile teme ale psihanalizei, după cum am arătat și în privința inconștientului, devin în roman sursă de inspirație și prilej pentru a construi o lume mai bună, bazată pe acceptare și îmbunătățire. Pansexualismul psihanalizei, mai ales în privința activității infantile, este filtrat de Huxley printr-un rezervor cu mult mai mare și mai complex, asumat și de Freud în formularea teoriei vieții pulsionale: „Lucrul cu care ne naștem, ceea ce experimentăm pe tot parcursul prunciei și al copilăriei, este o sexualitate care nu se concentrează asupra organelor genitale; este o sexualitate răspândită în tot organismul. Acesta este paradisul pe care l-am moștenit. Dar paradisul se pierde atunci când copilul crește”[154]. Pentru scriitorul englez, sexualitatea în

[153] Aldous Huxley, *Minunata lume nouă*, p. 115.
[154] Aldous Huxley, *Insula*, p. 117.

sensul ei limitat doar la satisfacerea instinctuală, superficială, independentă de aspirațiile împlinirii superioare a pulsiunii de viață, devine ceea ce psihanaliza freudiană sau jungiană au numit *libido*, energie fundamentală a vieții, generatoare de acțiuni în sens constructiv sau distructiv.

Ceva din lumea imaginată în distopia *Minunata lume nouă*, se păstrează în construcția lumii unde viața devine șansă de evoluție și cunoaștere prin experimentare. Obsesia controlului populației umane, temă a cărei importanță s-a conturat mai degrabă în ultima sută de ani la nivel global, rămâne pentru Huxley una de importanță majoră, cu atât mai mult cu cât scriitorul provine dintr-o familie de naturaliști și fini observatori ai echilibrului stabilit între specii și mediul lor specific. Utilizând asemenea informații, *Insula* devine spațiu posibil protejării vieții, dedicat pulsiunii ei și lui Eros, doar printr-un control strict, impus și asumat de întreaga colectivitate. Distribuirea către public a pastilelor de *soma* din *Minunata lume nouă* are un corespondent fidel în felul cum sunt împărțite, din partea guvernului local, anticoncepționalele. Utopia societății este orientată spre atenția și pregătirea pentru tranziția specială spre rolurile parentale, în opoziție cu realitatea constantă a umanității în care copiii se nasc în condiții complet opuse vieții și dezvoltării.

Pe de altă parte, pentru că nimic din posibila lume imaginată nu poate fi doar perfect, distopia stă în limitarea impusă totuși, pentru că „nimeni nu are mai mult de trei [copii] și cei mai mulți se opresc la doi”[155]. Dincolo de rațiunile evidente ale unui control necesar pentru armonia și menținerea echilibrului natural, clare și indiscutabil încălcate de specia umană dintotdeauna, cunoscute scriitorului, autoritatea se manifestă prin limitare fără a propune totuși soluții alternative familiilor sau celor care ar putea dori mai mult.

Romanul surprinde nu un moment final, la sfârșitul unui proiect de inginerie socială, și nici unul de climax al realizării unui spațiu complet protector. Interesele meschine, prin acțiuni agresive, exterioare minorității izolate complet, reprezintă o constantă pentru întreaga desfășurare a textului, iar orice proiect sau construcție socială finalizată este urmată de o neobosită atenție asumată de cetățeni pentru forma ideologică, mentală a lumii în care trăiesc. „Atențiune. Aici și acum, băieți” devine travaliu analitic personal, însoțit de înțelegerea intimă a naturii

[155] *Ibidem*, p. 121.

oricărui proces de interacțiune umană. Moartea, ca stingere a vieții, fără nici o marcă a durerii sau a doliului asumat și, prin urmare, oglindă a unei alienări absolute a oamenilor față de ei înșiși, dar și față de ceilalți, străini de emoții și condiționați spre o formă de iubire generală, superficială, descrisă în *Minunata lume nouă*, găsește, în *Insula*, mai mult decât un răspuns. Orientată psihanalitic, filosofia stoică a întregului text, creație și proiecție a creatorului, diagnosticat deja cu afecțiunea care îi va aduce și moartea, la scurt timp după terminarea travaliului creator, descrie subtil suferința și felul personal în care ea este asumată de scriitor. „«Nimeni nu are dreptul de a-și proiecta propria tristețe asupra celorlalți. Și nu are dreptul, bineînțeles, de a se preface că nu e trist»", îi spune lui Will unul dintre personajele care populează textul, „«Trebuie să ne acceptăm durerea și încercările absurde de a fi stoici. Să acceptăm...»"[156]. Înțelegerea profundă a unor realități discutate și analizate de psihologia socială, prin *Efectul Pygmalion* sau *autoîndeplinirea profețiilor*, experiment realizat în 1968 de Rosenthal și Jacobson, la șase ani de la prima apariție a romanului, arată capacitatea lui Huxley de a trăi cu adevărat în interiorul unei lumi pe care o și descrie, cu legi orientate doar spre acceptare și asumare. Proiectarea propriei tristeți asupra oamenilor este, de fapt, o formulare aproape identică cu ipoteza de cercetare a celor doi psihologi. Așteptările și gândurile unei persoane, în legătură cu celălalt și, mai ales, cu sistemul său de valori, comportamental chiar, devin un imbold care face diferența între o credință nefondată și una confirmată de comportamentul omului supus prejudecății. Credința sau așteptarea, pe baza unor informații sau a unor prejudecăți, ca interlocutorul să fie timid, naște un comportament străin celui supus autoîndeplinirii profețiilor sau Efectului Pygmalion.

Ca urmare, și tristețea, ca modalitate de adaptare a omului la un eveniment neplăcut, perturbator al economiei fizice sau psihologice, ca orice trăire, de altfel, are capacitatea de a inocula un anumit sistem de receptare a lumii, ceea ce poate modifica în mod vizibil toate relațiile sociale ale omului. Cu atât mai mult se denaturează orice contact interuman cu cât sentimentele personale, străine de lumea celorlalți, devin filtru informațional și, mai rău, lentilă aplicată receptării lumii.

În acest context, trebuie să ne amintim cuvintele lui Pat Bateman, eroul lui Ellis din *American psycho*, egoist și arhetip

[156] *Ibidem*, p. 164.

sadic, a cărui singură alinare vine din dorința ca tot ceea ce simte el să poată fi resimțit de întreaga lume: „Durerea mea este constantă și ascuțită și nu sper într-o lume mai bună pentru nimeni. De fapt, îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă și alții. Nimeni nu vreau să scape”[157].

Comportamentul exemplar pentru ceea ce psihanaliza a numit pulsiune de moarte, descris pe larg în primul volum al cercetării noastre, se află în opoziție evidentă cu o ideologie a libertății celorlalți prin intermediul propriilor reacții și cogniții. În aceeași măsură, pulsiunea de viață devine oglinda unui comportament practicat de întreaga comunitate a insulei, prin ancorarea în toate evenimentele specifice vieții, indiferent de natura sau de efectele lor psihologice. Exercițiul alterității începe, așadar, din interior și din lupta neîncheiată cu acceptarea trăirilor proprii, neplăcute sau de-a dreptul dureroase.

Aldous Huxley promovează, în mod paradoxal, o formă de ancorare în prezent, de asumare a fiecărui episod și în mod special a celor neplăcute. Paradoxul stă în insistența cu care scriitorul propune, totuși și în acest roman, utilizarea unor produse cu efect potențial halucinogen. Afecțiunea de care a suferit scriitorul, ca generatoare de suferință, pare să fi provocat imaginarul creator să realizeze, aproape compensator, sau să proiecteze în text un sistem de credințe în legătură cu utilizarea anumitor produse cu efect psihotrop.

Astfel, *Insula* devine spațiul unde se practică o anumită *yoga a iubirii*, neînțeleasă de neinițiați, iar ceea ce era regulă generală pentru universul lumii noi, în comunitatea restrânsă fie nu există, fie are un sens în completă opoziție. Viitorul lider al comunității, Murugan, exemplu de superficialitate caracteristică unei tipologii specifice conducătorilor, cinici și animați de utilizarea excesivă a gândirii stereotip, refuză să accepte ceea ce pentru comunitate reprezintă legi nescrise. Abandonul libertății sau chiar a iluziei sale și acceptarea rolurilor sociale impuse de firele invizibile ale autorității devine, în romanul său, o sursă de conflict, printr-o atitudine de neînțeles în privința societății de consum: „– Au ceva care-i face să creadă să sunt perfect fericiți și nu mai vor nimic altceva.”[158]

Soma, cu toate efectele sale secundare, de inhibare a emoțiilor de orice fel, căutate de o întreagă societate globală

[157] Bret Easton Ellis, *American psycho*, Traducere şi note de Mihnea Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 487.
[158] Aldous Huxley, *Insula*, p. 208.

supusă și involuată din perspectiva capacității de a recepta mesajul sau chiar simpla prezență a celui diferit, are totuși un corespondent în ultimul spațiu imaginat de scriitor. Medicamentul *moksha*, în descrierea unui cadru medical din comunitate, este „revelatorul realității, pastila adevărului și frumuseții”[159], ceea ce nu are capacitatea de a convinge scepticii, reprezentați de Murugan în lumea scriiturii, și, într-o oarecare măsură, nici o importantă parte a cititorilor familiarizați cu interesul crescut al scriitorului pentru asemenea substanțe, cu atât mai mult în ultima parte a vieții. Oricâte argumente încearcă să aducă doctorul insulei pentru a susține medicamentul, cu roluri mai degrabă spirituale decât de tip narcotic, viitorul lider rămâne intransigent și conectat mai ales asupra revistelor de modă și a celor de armament. Surprins de Will Farnaby studiind pe ascuns un catalog universal cu produse, tânărul cu aspirații de lider simte nevoia să clarifice nu atât comportamentul său, cât natura revistei: „– E de anul trecut, spuse Murugan, parcă scuzându-se. Dar nu cred că s-au schimbat prea multe de atunci”[160].

Catalogul universal, cu articole vestimentare, dar și electronice, mașini sau arme, devine un simbol al consumerismului dependent de oferte și de lucruri inutile în momentul achiziției, pentru că Will, sub îndrumarea lui Murugan întoarce paginile și găsește „...descrierea și imaginea unui sutien «Șoaptă în roz» din bumbac dacron [...], găsi ceea ce cumpărătoarea sutienului avea să poarte peste douăzeci de ani: «Corset ondulat cu curele pentru a susține abdomenul lăsat»”[161].

Ca urmare, fiind preocupat cu asemenea teme, viitorul lider „modern” al comunității și spațiului retras, nu are nici un fel de interes în a asculta sau accepta efectele produse de „medicamentul-*moksha*”, niciodată numit de membrii comunității, drog. Dacă *soma* devine un adevărat inhibitor al umanității și, prin urmare, un produs cu valențele simbolice ale Thanatosului, *moksha* pare, din toate descrierile, un facilitator al Erosului sau, un declanșator al unor trăiri prin care percepția poate atinge un nivel rămas străin orizontului de cunoaștere. „Chiar și începătorii”, afirmă doctorul, „chiar și băieții și fetele care fac dragoste - pot surprinde o imagine a lumii așa cum îi apare cuiva care s-a eliberat de sclavia eului său”[162].

[159] *Ibidem*, p. 210.
[160] *Ibidem*, p. 205.
[161] *Ibidem*, p. 206.
[162] *Ibidem*, p. 211.

Observăm cum ceva din formula supraomului, detașat de frontierele umane și de regulile acceptate și respectate de grup, se păstrează în toate tipologiile umane descrise de Huxley în cele două opere discutate de noi. Dacă esența naturii umane este aceea de a servi, obedientă sau, în cuvintele lui Huxley, sclavă, revelația nu poate apărea decât în condițiile unei eliberări de sub dominația acestei naturi. Utopia romanului stă și în capacitatea minorității de a pune spiritul mai presus de prejudecățile sub care se ascunde restul lumii și asta pentru că *moksha* nu induce halucinații și nu reduce capacitatea individului de a percepe lumea stimulând un ludic sau inoculând o stare în mod fundamental bună. Medicamentul, termen asociat produsului aproape de fiecare dată, are utilizare terapeutică și permite „unui volum mai mare de Cuget, cu «C» mare să curgă în cugetul tău cu «c» mic"[163], sunt cuvintele doctorului care încearcă să demonteze doar concepțiile false și potențial periculoase ale viitorului lider, deși și muzica lui Mozart, rugăciunea, postul sau exercițiile spirituale reușesc să declanșeze același efect cu medicamentul – o transformare a conștiinței prin ancorarea ei în toate realitățile importante, din trecut sau prezent. O pasăre minah, prin condiționarea ei de a reaminti valoarea prezentului cu „Aici și acum, băieți", completează cuvintele unui predicator în deșert, sortit să încerce în zadar schimbarea unei credințe incapabile, de altfel, să se ridice spre orice alt nivel aspirațional dincolo de consumerismul și de tentațiile lumii moderne.

După cum putem vedea, abia în finalul romanului, medicamentul respectiv are efectul de a pune pe consumator în fața unor evenimente trăite și de a-i da șansa de a le încheia, asumându-și-le intim în primul rând prin identificarea și acceptarea lor ca greșeli: „...află pe pielea ta ce efect are, ce-ți poate spune despre firea ta, despre lumea stranie în care ți-e dat să trăiești, să înveți, să suferi și, în final, să mori"[164].

Detabuizarea și aparenta demitizare a celor mai importante teme ale umanității se face prin cunoașterea și prin întoarcerea privirii spre interior, acolo unde orice latură a lumii se manifestă prin senzații și trăiri, de multe ori neobservate, reflexe, dar cu efecte de înstrăinare completă. Pregătirea pentru viață este la fel de importantă pentru comunitatea insulei ca și pregătirea pentru marea trecere, spre moarte, iar *moksha* devine

[163] *Ibidem*, p. 213.
[164] *Ibidem*, p. 215.

un exercițiu prin care omul se pune în situația de a repeta scenariile cele mai importante pentru el, inaccesibile lucidității specifice activității de zi cu zi.

Vizionar și intuitiv, scriitorul pune, prin urmare, un extras vegetal, în rolul unui totem capabil să producă adevărate mutații la nivelul simbolic al existenței umane. Un indiciu, privind natura posibilă a substanței, ne este oferit chiar de text, printr-o serie de versuri rostite ca într-o rugăciune în fața unei statui din cupru, reprezentându-l pe Shiva cu patru brațe.

„O, tu, creatorule, tu, distrugătorule,
tu, cel care creezi lumea și îi pui capăt
[...]
Tu ești stăpânul vieții și de aceea ți-am adus flori;
Tu ești stăpânul morții și de aceea ți-am adus
Inima mea…"[165].

Poate că în puține religii este mai evidentă prezența morții și a vieții în cadrul aceleiași reprezentări divine, dar Shiva, divinitate indiană și parțial asiatică, devine un simbol perfect pentru felul în care Eros și Thanatos coexistă. Asociat de George Lăzărescu doar creației, ca zeu reproducător[166], Shiva este considerat în India, și nu numai, unul dintre cei mai puternici zei, capabili atât de creație, cât și de distrugere, simbolizând capacitatea de transformare, fie prin moarte, fie prin sexualitate și viață. „Haotic, periculos, imprevizibil", după cum îl descrie Mircea Eliade, zeul „inspiră teamă, dar misterioasa-i magie poate fi îndreptată și în scopuri benefice..."[167]. Dualitatea specifică divinității este foarte bine surprinsă de C. G. Jung în mai toate operele sale unde Shiva este analizat ca întreg, compus din două părți, masculină și feminină[168], de unde a rezultat și cea mai frecventă reprezentare simbolică a zeului, prin *lingam*: „baza este un simbol feminin, iar înăuntrul lui se înalță un falus"[169].

[165] *Ibidem*, p. 253-254.
[166] George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie*, Prefață: Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Ion Creangă, 1979, p. 323.
[167] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ediția a II-a, I. De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis, Traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991, p. 215.
[168] C. G. Jung, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1999, p. 48.
[169] *Ibidem*.

Rugăciunea sub forma unui imn, rostit de unul dintre personajele feminine, pune creația și viața în relație directă cu un registru vegetal, estetic, iar moartea cu unul anatomic, simbolic. Considerând valența regeneratoare și de fertilitate, specifică lui Shiva, se cuvine să apreciem că Huxley nu și-a pierdut nici în ultima parte a vieții capacitatea unică de a crea metafore cu un conținut cât se poate de complex și cu încărcătură mitologică.

Tot în acest moment, se cuvine să amintim despre un simbol central al romanului, medicamentul-*moksha*, structural opus *somei*, utilizat ca soluție de control al maselor. Tradiția indiană amintește despre existența unui zeu, identificat în același timp cu o plantă misterioasă, cu numele simplu, *Soma*. Un mit descrie cum un vultur se aventurează în cer și fură planta pentru a o aduce pe pământ[170]. Detaliul privind prezența păsării ne interesează în mod special, iar *soma*, ca substanță ce marchează dependența și obedința în *Minunata lume nouă* nu pare să aibă nimic în comun cu substanța zeului sau a plantei. Ceea ce Huxley numește *moksha* are, mai degrabă, toate virtuțile divinității *Soma*: „...este clarvăzător, inteligent, înțelept, victorios, generos"[171]. Pregătirea plantei prin zdrobire devine simbol al împreunării sexuale, iar absorbția ei, după cum precizează Eliade, oferă iluzia nemuririi prin accesarea luminii rezervate doar zeilor.

Practicant al unei parapsihologii pline de misticism, Huxley este un fin cunoscător al miturilor și arhetipurilor universale, iar pasărea este folosită ca motiv obsedant tocmai în relație cu aspirațiile împlinite sau eșuate ale protagoniștilor. Dacă în *Minunata lume nouă*, cei doi călători spre colonia minorității oamenilor arhaici întâlnesc un vultur care apare și îndeplinește un scop simbolic, în *Insula*, dincolo de rolul central jucat de pasărea minah, metafora ascendentă a prădătorului persistă în imaginarul scriitorului: „Brusc, fața i se lumină. Vezi șoimul acela?"[172].

India rămâne, până în contemporaneitate, un spațiu în care credințele vechi și tradițiile nu pot fi influențate de nici un corpus de legi, indiferent de cât de obtuze ar fi uneori. În majoritatea localităților retrase, dar nu numai, asocierea zeului Shiva se face, în mod automat, cu o plantă considerată periculoasă de mai toate țările conservatoare: *canabisul*. În ciuda utilizării plantei și a unei istorii vechi de mii de ani, ignorând cercetări revoluționare cu scop terapeutic demonstrat, planta a ieșit de sub incidența tabuului doar în câteva state ale lumii.

[170] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 211.
[171] *Ibidem*, p. 212.
[172] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 250.

Altfel, India profundă, arhaică, păstrătoare de mituri și de legende, recurge la canabis pentru a induce transe și meditații atât de importante în cultura brahmanilor[173], iar legile lumii moderne, concepute fără empatie pentru substratul intim al credințelor colective, nu pot aduce nici un fel de atingere unui ritual generator de meditație și de spiritualitate.

Cu intuiția unui antropolog, scriitorul aseamănă capacitatea unică a omenirii de a se înconjura de religie cu instinctul păianjenilor de a țese pânze, așa că „...oamenii nu se pot abține să nu țească simboluri. De-asta există creier uman, pentru a transforma haosul experienței date într-un set de simboluri ușor de mânuit”[174].

Doctorul MacPhail devine, în economia ultimului roman al lui Huxley, un inițiator sau un ghid pentru Will, reprezentantul lumii moderne, focusate exclusiv pe consumerism și interese financiare. Pulsiunea de viață, înscrisă în cel mai naiv imaginar colectiv, poate fi redusă doar la câteva simboluri specifice, iar dacă ne referim la Shiva, atunci reprezentările sexuale se impun de la sine ca realități ale unui imaginar obișnuit deja și condiționat de exersarea religioasă și metaforică timp de generații întregi. Falusul, ca esență sau simbol central al ideii de divinitate hindusă, este din timpuri îndepărtate element ritualic inclus în majoritatea interacțiunilor cu zeul. O fotografie veche îl prezintă pe tatăl lui MacPhail „ocupat să golească conținutul unei sosiere din argint [...], deasupra unui stâlp mic”[175], ceea ce generează un schimb de replici cu un înalt conținut teologic. Bărbatul surprins de fotografie îndeplinește un ritual, de comunicare cu divinitatea, fără a crede însă în el, conform cuvintelor descendentului său: „Era un obicei de care tatăl meu nu s-a putut dezbăra niciodată”[176]. Nu falusul în sine ar reprezenta sursa de disconfort psihic, ci nevoia de a sugera printr-un simbol ceva atât de complex ca trăirea spirituală, sau așa cu spune doctorul MacPhail: „...credea că oamenii trebuie să-și ia religia ca pe laptele cald de la vacă [...]. Nu smântânit, pasteurizat sau omogenizat. Mai presus de toate, nu băgat în vreun recipient teologic sau liturgic”[177].

---

[173] Vezi și http://www.bbc.com/travel/story/20170307-the-intoxicating-drug-of-an-indian-god.
[174] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 276.
[175] *Ibidem*, p. 171.
[176] *Ibidem*.
[177] *Ibidem*.

Erosul, ca energie regeneratoare a vieții, suport fundamental al existenței la nivel global, este central în privința ritului practicat pe insulă, dar devine în același timp, sursă pentru formularea unei ipoteze care pare să-l fi preocupat pe Huxley până la moarte – aceea a libertății și a unei relații personale cu autoritatea, indiferent de forma ei. Mascată sub temă religioasă, forma de guvernare tradițională a Regatului Unit, plină de tabu și reguli stricte, inaccesibilă majorității, de unde și obedienta în fața unei autorități de tip kafkian, pare că reprezintă prilejul potrivit pentru cea mai subtilă critică. Reprezentarea sau noțiunea propusă de orice idee nu trebuie să fie supusă, în ultima lume imaginată de Huxley, nici unui simbol care, invariabil, stabilește o limită procesului imaginativ și, prin el, receptării personale a ideii respective. Simbolul, atât de important în activitatea umană dintotdeauna, „sărbătorit" de omenire ca pe o descoperire cel puțin revoluționară, constituit într-un limbaj specific, terapeutic și plin de informații culturale și/ sau personale, este redus în literatura scriitorului britanic la statutul unui element de limitare, cu un rol identic celui jucat de Marele Inchizitor dostoievskian. Că simbolul reprezintă, cu adevărat, pentru membrii unui grup mare, același lucru, ca o traducere transmisă prin timp generațiilor, până în momentul completei dispariții a sensului originar, suntem nevoiți să acceptăm, mai ales în contextul unei contemporaneități îmbibate aproape până la refuz de semne și simboluri.

În privința caracterului intim al trăirii simbolice, sub forma experimentării autorității statale sau religioase, considerăm că viața ar deveni imposibilă dacă fiecare individ al grupului ar avea libertatea, fie și sub protecția unei educații sănătoase și a unui Supra Eu solid și cizelat, să-și asume într-o manieră personală relația. Utopia regatului imaginat de scriitor stă chiar ea sub semnul unei utopii despre perfecționarea unei lumi niciodată suficient de mature sau independente de reflexele primitive și, într-o oarecare măsură, naturale ale speciei umane. Intermedierea relației cu divinitatea, strict prin intermediul unui simbol, de neocolit și substitut al rugăciunii, redus prin activitatea umană specifică, chiar și în cadrul ritualului, la un act mecanic, lipsit, prin repetiție, de trăire asumată și emoție, reprezintă atitudinea istorică a umanității, de la momentul totemismului și animismului până în viitorul unde *soma* devine *Euharistie inversă*.

Astfel, „recipientul teologic", ca marcă a trăirii tainei religioase, devine pentru liderul spiritual al insulei, ultima și cea mai dificilă redută de cucerit în vederea unei evoluții pe plan

spiritual colectiv sau chiar intim, personal. Incapacitatea unui bătrân de a se elibera de sub influența puternică a unui obicei, mai ales dacă el este asociat comportamentului de tip magic sau religios, este oglinda fidelă a modalității de raportare a lumii la spiritualitate, prin intermediul modelelor comportamentale și, desigur, prin intermediul elementelor simbolice înconjurate de cutume. Preluarea și păstrarea unui asemenea tipar condiționat de un conținut, la un moment dat neînțeles de o bună parte a entităților implicate, sugerează, nu nașterea și, cu atât mai puțin, prospețimea cadrului în care se desfășoară ritualul, ci învechirea, neînțelegerea și, în cele din urmă, revoluția sub forma nevoii de reformă. Cu această intuiție este descris ritualul ungerii falusului și dorința de a-l înlocui cu un acces necondiționat simbolic la registrul spiritual. Noile generații, „osândite" la practicarea aceluiași rit, sunt forțate să moștenească și să fie *urmași bătrâni*, incapabili de adaptare și condiționați în relația cu divinitatea de cadrul limitat al simbolului.

Thanatos se ascunde, prin urmare, în majoritatea obiceiurilor care sărbătoresc viața chiar și în cadrul comunității insulei și este pentru roman un raport la o lume străină, majoritară, supusă sadismului și efectelor sale nocive. Teoria psihologică privind felul în care relația cu părinții o determină pe cea cu divinitatea, mai târziu, primește prin personajele lui Huxley un argument important, formulat precum „relația dintre teologie și pedeapsa corporală din copilărie"[178]. Calitatea și natura societății este stabilită, în lumea imaginată de scriitor, încă din perioada copilăriei când orice formă de abuz declanșează mutații grave la nivelul capacității viitorului individ de a se raporta la sacralitate.

Teoria expusă de doctorul MacPhail nu face decât să meargă aproape punctual pe cărarea unui determinism stabilit deja de psihologie și care afirmă că orice copil abuzat își construiește, de regulă, un univers imaginar nu doar compensator, ci și fidel unui imago parental cunoscut deja. Ca urmare, fetițele sau băieții biciuiți în mod sistematic, arată doctorul, se dezvoltă considerându-l, în mod reflex, pe „Dumnezeu Preaînaltul ca pe un Dumnezeu «Cel Prea Un Alt»"[179], prin urmare, la „adăpostul" unei distanțe de siguranță prin intermediul căreia omenirea a experimentat alteritatea dintotdeauna.

[178] *Ibidem*, p. 176.
[179] *Ibidem*.

Pe de altă parte, absența comportamentului de tip violent, într-o lume cu stimuli normali și eliberată de tabu prin asumarea permanentă a realului obiectiv, duce la descoperirea inevitabilă a registrului sacru, existent în formă embrionară în orice individ al lumii, indiferent de influența socială sau culturală. „Dumnezeu este imanent", așadar, pentru că dictonul dostoievskian care propunea relația de identificare a derapajelor celor închiși în închisori cu o anumită natură a societății care i-a format este înlocuit cu cel emis de Huxley: „teologia unui popor reflectă starea fundurilor copiilor săi"[180]. Dacă ne-am propune preluarea concluziei sub forma unei ipoteze de cercetare în domeniul antropologiei, cu o perspectivă istorică a marilor etape de evoluție umană, tenebrosul Ev Mediu, îmbibat de reguli și interdicții de inspirație religioasă pare complet străin de noile propuneri ale pedagogiei sau *parentingului*, devenită între timp, pe bună dreptate, o știință cu rol cheie în orice structură socială.

Pulsiunea de viață sau Erosul, în literatura lui Huxley, are trăsături similare cu formele folosite de Cervantes în *Don Quijote de la Mancha*, prin dinamism și energie, o vitalitate implicită și specifică umanității din cele mai vechi timpuri. Cavalerul, surprins de Cervantes în două volume de aventuri, depășește o condiție impusă social cu privire la vârstă și statut. Mai degrabă apropiat de vârsta a treia, Alonso simte chemarea drumului ca pe un instinct declanșat și alimentat pentru început de lectura romanelor cavalerești. Tentația irezistibilă de a alege, în absența rațiunii, un rol activ, implicat social, de suport pentru cei oprimați sau nefericiți sau pentru domnițe, devine ecou al Erosului, dedicat susținerii vieții sub orice formă. Energia ascunsă în spatele tuturor acțiunilor cavalerului batjocorit, în toate situațiile de atac frontal sau de pedeapsă primită, dispărută subit la fiecare întoarcere acasă a lui don Quijote, este descrisă ca „forță vitală"[181] de Huxley într-o retorică asupra lumii moderne, sedentare și reduse la „scaune moi pentru funduri moi"[182]. *Soma* lumii noi, cu efect inhibitor pentru orice conflict cognitiv sau suferință, deci pentru esența trăirilor umane, primește un corespondent fizic, palpabil și specific epocii postindustriale, cu același efect nociv, făcându-i pe oameni „respingători de incompleți": „Intelectualii vestici sunt cu toții dependenți de ședere"[183].

[180] *Ibidem*.
[181] *Ibidem*, p. 219.
[182] *Ibidem*.
[183] *Ibidem*.

Așadar, nu lumea în cel mai generos sens al cuvântului intră sub lama critică a scriitorului, ci o categorie specială a liderilor de opinie, a formatorilor de ideologii care, în însăși structura lor, sunt reduși și formați incomplet. Sedentarismul, existent ca fenomen clar încă din perioada apariției romanului *Insula* nu a făcut decât să devină o problemă și mai importantă pentru omenire, astfel încât distanța și gravitația, ca elemente de suport pentru viață, au devenit surse de boală prin domesticirea lor forțată. Forța vitală, specifică vieții și identică în bună măsură cu ea, resuscitată de don Quijote printr-o atitudine valorizată de cele mai multe ori negativ, ca sminteală sau nălucire, reprezintă curgerea unui fluviu imposibil de oprit sau de îndiguit la nesfârșit în imaginarul lui Huxley, unde orice acțiune de drenare sau schimbare a cursului „se întoarce asupra viscerelor și sistemului nervos și le distruge treptat"[184].

O pedagogie complexă și revoluționară pentru începutul anilor '60 se construiește în al doilea plan al textului cu privire la confuzia permanentă a individului alienat de rolul său și, mai ales, străin de tot ce înseamnă acțiune asumată, ghidată de înțelegere analitică. Tinerii din comunitatea izolată învață până la atingerea adolescenței cum să profite cât mai bine de orice acțiune aleasă, iar munca obligatorie, sub forma lucrului manual, timp de nouăzeci de minute, fără legătură cu exploatarea copiilor, devine metodă de a canaliza o energie existentă și potențial periculoasă prin inhibarea ei. „Voi nu le dați adolescenților să muncească", afirmă unul dintre membrii comunității insulei, „așa că ei trebuie să-și consume energia prin delincvență sau să și-o reprime până sunt gata să devină niște dependenți de ședere domesticiți"[185], ceea ce reprezintă doar o parte a sistemului critic formulat de scriitor la adresa unei lumi dedicate doar în aparență valorilor umane, de garanție pentru viitor.

Cele două pulsiuni, fie sub forma unei energii vitale și specifice vieții, fie sub forma morbidității comportamentului, prin neasumarea realității sau prin fixarea în trecut, coexistă în ultimul roman al lui Huxley ca manifestări clare ale unor alegeri de cele mai multe ori inconștiente. Până și activitatea presei poate suporta registrul propus de noi, ca influență a Erosului sau, uneori, a Thanatosului. Spațiul utopic al insulei, după cum am afirmat deja, dincolo de acțiunea pedagogică neîntreruptă a

[184] *Ibidem*, p. 220.
[185] *Ibidem*, p. 221.

păsărilor prin „Aici și acum, băieți", este unul al conștiinței și al alegerilor, la modul general, animate exclusiv de înțelegere și de exprimarea voinței. Ideea, comentariile și criticile din spatele oricărui demers administrativ sau politic, pe insulă, au forme hidoase în lumea străină, exterioară și care înconjoară micul spațiu paradisiac. O presă doar cu idei în mișcare, aproape sub forma unui dialog neîntrerupt, practicată în spațiul insulei nu poate înțelege nimic din ziarele de largă circulație ale lumii: „titluri tendențioase, monolog sistematic al reportajelor și comentariilor, cuvinte-cheie și slogane în loc de argumente"[186]. Imaginarul colectiv, abuzat și manipulat, îndepărtat sistematic de rațiune, devine o victimă pentru atragerea voturilor, iar partea centrală a știrilor, „crimă, divorț, anecdote, aiureli"[187], atât de prezentă acum, după aproape șaizeci de ani, devine mască a lui Thanatos prin exercițiul pe cât de agresiv, pe atât de atrăgător, pentru abaterea atenției și blocarea gândirii.

Misticismul lui Huxley, accentuat, în ultima parte a vieții, fără îndoială de natura afecțiunii sale, este transpus în text sub forma unor principii care, uneori, amintesc mai mult de parapsihologie decât de orice altceva, cu atât mai puțin de un curent științific de analiză a acțiunilor și trăirilor umane. În fond, scriitorul nu face altceva decât să pună în evidență o serie de alte trăiri ale pulsiunii de moarte, cum ar fi invidia, ura sau frica. Îndreptarea lor spre o altă entitate implicată în procesul firesc și de neocolit al comunicării, sau inhibarea lor, distructivă pentru sine, nu reprezintă singurele soluții existente, pentru că o a treia variantă, de sublimare și de reorientare există întotdeauna, într-un scop nou, civilizator și generator de acțiuni pozitive.

Asemănarea tuturor sentimentelor violente cu mișcările telurice, distructive pentru lume, ca destinatar, dar și pentru individul emițător, arată adevărata natură a societății ideale imaginate de scriitor și supuse, prin tentația absolutului și a veșnicei valorizări pozitive, rolului de victimă jertfită pe altarul consumerismului promovat de tânărul lider Murugan. Într-un exces îndepărtat de chiar natura umană, scriitorul încearcă să îndepărteze, printr-o operație nereușită, orice sentiment sau manifestare violentă de tiparul comportamental uman de bază, când, de fapt, agresivitatea reprezintă atât o acțiune învățată și transmisă pe cale evoluționistă, dar și un impuls natural, prezent în structura intimă a umanității din cele mai vechi timpuri.

[186] *Ibidem*, p. 228.
[187] *Ibidem*.

Sublimarea instinctelor agresive, nu doar pe a celor sexuale, spre acțiuni generatoare de cultură devine ritual în mica adunare umană, prin obiceiul Rakshasi, dans destinat risipirii energiei unui demon, simbol al trăirilor distructive, imposibil de îndepărtat. Se cuvine să remarcăm aici că totuși, o constantă importantă a lumilor imaginate de scriitor în cele două romane discutate, rămâne *compulsia la repetiție*, în scopuri didactice, pentru a insufla în cele din urmă un anumit set de reguli sau de comportamente.

Ca urmare, condiționarea permanentă a cetățenilor din lumea nouă, prin fraze golite de semnificație, dar menite să răspundă la cele mai importante scenarii de viață într-un fel agreat de ideologia autorității, se repetă, în sens pozitiv, în utopia care încheie activitatea magistrală a unui scriitor vizionar. Păsările minah repetă, grație unor coordonate comportamentale induse și lor, un mesaj unic, la nesfârșit, blocat într-un prezent care, până la urmă, ar putea deveni infernal fără posibilitatea refugiului în amintire și în lecțiile atât de importante ale trecutului, iar noul dans, Rakshasi, impune nu doar același ritm, cât și versuri sugestive, de repetare intensă a unui gest menit să elibereze orice urmă de tensiune: „– Așa că bateți din picior! strigau iarăși copiii la unison..."[188].

Perfecțiunea se atinge sau este un proiect supus întotdeauna unui travaliu uman, asumat, în mod conștient, ca un exercițiu de o importanță deosebită. Motiv pentru care scriitorul acordă o atenție sporită, întocmai ca în *Minunata lume nouă*, felului în care copiii se dezvoltă și învață să fie oameni ai unei societăți cu particularități unice. Condiționarea agresivă din lumea nouă și inocularea unei sexualități dezinhibate, dar complet mecanice, alături de familiarizarea cu tot ce ține de marea trecere, cu toate nuanțele ei estompate de trăiri și de doliu, sunt înlocuite în pregătirea noilor oameni mari prin lecții a căror complexitate depășește cu mult vârsta copiilor care nu pot încă pronunța corect cuvinte. Afirmația noastră, în sine, devoalează o cultură a inhibiției și a blocării deliberate cu referire la accesul la informație, desigur, la adăpostul argumentului neîmbătrânit privind vârsta celui care o consumă.

O greșeală de tipul *Efectului Pygmalion* sau al *autoîndeplinirii profețiilor*, unde partenerul de dialog este stereotipizat și supus credințelor personale, de cele mai multe ori

[188] *Ibidem*, p. 345.

nefondate, acționează în grupul de oameni de fiecare dată când copilăria sau temele mari ale educației sunt în dezbatere. La întrebarea „Ar înțelege ceva sau nu copiii din povestea florii ridicate de Buddha în fața discipolilor săi?", scriitorul englez alege varianta care dă curs creativității și facilitează descoperirea pentru viitorii cetățeni. Arhicunoscutul mit al florii se referă la o predică fără cuvinte, ținută de Buddha discipolilor adunați pentru a-l asculta. Învățătorul însă, în locul cuvintelor, ridică o floare și o arată celorlalți, doar pentru a le spori confuzia, în timp ce unul singur, Mahakasyapa, a înțeles semnificația gestului, a transmiterii înțelepciunii printr-un gest complet independent de cuvinte. Sau, în înțelegerea unui copil pus în fața temei: „– Doal a simsit [...]. Și asta i-a alătat lui Buddha că el înselesese desple ce ela volba. Așa că a simsit și el și au stat acolo, zâmbind întluna."[189]

Tăcerile sunt pentru economia romanului poate cea mai dificilă miză a felului intim în care Will Farnaby, protagonistul, interiorizează o lume străină și cu legi complet diferite de cea unde a crescut. „Urmă o tăcere lungă"[190] devine o marcă repetată în roman, sub diferite forme, aproape la fel de des ca mesajul purtat de păsările minah și arată într-un sens dantesc, infernal, șocul resimțit și nevoia unui om de a-și acorda un anumit interval pentru înțelegere și acceptare. Will devine un călător care trece prin mâinile mai multor ghizi, într-o dimensiune nouă, necunoscută și ascunsă lumii în mod deliberat. Asemeni călătorului prin Infern, străinul este purtat spre familiarizare prin toate domeniile insulei, iar spre final, în cel mai cathartic sens cu putință, eliberat de umbrele unui trecut acoperit de culpabilitate.

Pe de altă parte, mesajele purtate de oamenii insulei și stimulii noi, existenți într-o formă arhaică, uitată, în mintea bărbatului, îl conduc spre o lume reală, dar pierdută în amintire, în trecut. Tăcerile lui Will devin incursiuni într-o dimensiune intimă, revalorizată, unde viața nu înseamnă doar regret și greșeli: „Will nu răspunse. Își amintea de zilele acelea [...], înainte ca el și Molly să se căsătorească, înainte să devină iubiți. Câtă liniște! Ce lume consistentă, vie, lipsită de viermi, o lume a ierbii încolțite și a florilor"[191]! Ca și cum contactul cu *Insula* reușește să producă mutații pentru a elibera individul de jugul amintirilor traumatizante, iar cel străin, format în *lumea de larg*

[189] *Ibidem*, p. 334.
[190] *Ibidem*, p. 356.
[191] *Ibidem*.

consum, este treptat inițiat pentru a duce mai departe un mesaj destinat dispariției privind importanța vieții asumate și a prezentului. Oaza de liniște interioară este doar un pretext pentru declanșarea unui moment de înfruntare a celor mai mari temeri personale, un spațiu protector pe care să-l părăsească în timpul incursiunii în trecut și la care să revină, eliberat, imediat după atingerea stării de catharsis. Susila, membră a comunității insulei, atinsă și ea de semnul doliului în urma pierderii soțului, îl conduce pe Will cu precizia unui ghid obișnuit cu toate reacțiile unui psihic tulburat de remușcări și sentimente neîmpăcate.

Interesat de parapsihologie, Huxley este unul dintre scriitorii familiarizați cu procesele și reflexele nevăzute ale aparatului psihic uman, după cum personajele sale par să fie *a priori* inițiate în dialogurile și povestirile terapeutice. În puține operele literare tăcerea este pusă în slujba unui scop atât de bine delimitat, ca în literatura lui Huxley. Dialogul de după dialog, dincolo de cuvinte, important doar în momentul perfect, ideal, al tăcerilor, îl pune pe erou, parcă pentru prima dată în viața sa, alături de un partener facilitator al comunicării. Ne ferim să folosim cuvinte exagerate, cum ar fi „perfecte", însă tăcerile în procesul comunicării reprezintă, fără îndoială, o garanție a profunzimii, a autenticității mesajului și a conexiunii stabilite prin intermediul lui. Așa cum aflăm din teoria sau din practica psihanalitică, pacientul sau clientul caută ajutorul terapeutului și se prezintă în fața lui „cu expectații pe care și le-a format în cursul vizitelor trecute la medic"[192]. Analogia cu textul arată complexitatea psihologiilor proiectate de către scriitor în text și istoria lor aproape palpabilă, cu biografii proprii prin care se pot observa adevărate reacții specifice. Will poartă cu sine, în noua lume, toate experiențele gălăgioase ale societății de consum, o viață dedicată comunicării verbale, aproape exclusiv, unde tăcerea este asociată unui spațiu al nimănui, angoasant, ca un vid în apropierea, și așa superficială, a entităților implicate în comunicare. Nu doar Susila, ci și ceilalți membri ai comunității, stăpânesc o tehnică desăvârșită în privința gestionării și dozării tăcerii, în fața mesajelor emise de ceilalți, mai ales de către Will. Rezerva în conversație, alături de întrebări simple, generatoare de tăceri, îl ajută pe erou să facă pași timizi spre asocierea liberă

[192] Helmut Thomä, Horst Kächele, *Tratat de psihanaliză contemporană*, Volumul I: *Fundamente*, Traducere din limba germană Carmen Erena, București, Editura Trei, 1999, p. 410.

de cuvinte, ceea ce reprezintă nu doar o altă cale spre inconștient, ci și una spre eliberare de povara lui. „În tăcerea mai lungă între doi parteneri de discuție procesele intrapsihice nu se află în repaus, ci se dezvoltă mai departe”[193], consideră cei doi autori ai *Tratatului de psihanaliză contemporană*, subliniind că doar atunci când partenerii tac apare *momentul ideal* când fenomenele de comunicare nonverbale devin evidente și sunt percepute mai ușor.

Așadar, vom observa și că, cele mai multe dintre detaliile culturale ale insulei, prezentate străinului, au un scop didactic în sine și urmăresc să provoace o reacție de natură afectivă, fie sub forma unei regresii temporare, fie sub identificarea unui episod corespondent din propria realitate. În acest context, „– La ce te gândești?”[194] devine o întrebare-ghid, cu scop sincer, empatic, de a schimba impresii și informații, dar și ca îndemn sau provocare de a accesa un univers intim, traumatizant.

Cu toate că C. G. Jung introduce, pentru prima dată, termenul de sincronicitate, în anul 1920, pentru a-l explica abia după 1950, în studii dedicate exclusiv fenomenului, am putea specula că Huxley nu era pe deplin familiarizat cu semnificațiile văzute de psihanalist în coincidențele surprinzătoare ale lumii, imposibil de explicat altfel decât prin intermediul unei conexiuni stabile și neîntrerupte, inconștiente, între oameni și toate elementele lumii înconjurătoare. Nu ar fi prima dată, după cum am încercat să arătăm și în alte studii literare, când arta devine doar o altă cale de a experimenta și prezenta teorii științifice a căror validitate urmează să fie demonstrată de adevăratele experimente realizate în câmpul social sau psihologic. Amintirea ploii torențiale care a însoțit ultima scenă, cea a despărțirii de soția sa, Molly, devine realitate proaspătă pe insulă într-un exercițiu la care pare să contribuie nu doar interogațiile femeii, insistente mai ales în registrul intim, ci și întreg planul natural: „Ploua mai tare acum – ploua, i se părea lui Will Farnaby, intenționat, ploua în așa fel încât să fie *nevoit* să continue să-și amintească ceea ce nu voia să-și amintească, să fie forțat să rostească cu voce tare lucrurile rușinoase...”[195].

O neobosită acțiune de orientare spre asumare se desfășoară pe întreaga insulă cu membrii ei voluntari sau

[193] *Ibidem*, p. 412.
[194] Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 357.
[195] *Ibidem*, p. 357.

involuntari, așa cum este Will. Înțelegând forța vindecătoare a cuvântului, mai ales a celui exprimat, emis spre interlocutor, împărtășit în toată greutatea sa simbolică și de semnificație, Huxley îi pregătește un scenariu clasic terapeutic protagonistului, pentru descărcarea emoțională atât de importantă eliberării. În același timp, Will trăiește și sentimentul unei ghidări a trăirilor, spre autodezvăluire și asumare, prin intermediul elementelor exterioare lui, diferite și independente de cuvânt.

Prin urmare, în comunitatea umană unde înțelepciunea se transmite prin cuvânt, dar și prin gest, după cum sunt învățați copiii insulei, evenimentele traumatizante trebuie retrăite și așezate în urma experimentării lor într-un cadru nou unde asumarea greșelii devine echivalentul eliberării cathartice. Doar în urma unor eforturi deosebite reușește Will să povestească altcuiva și să retrăiască, prin povestire, evenimente încărcate negativ: „Da, chiar asta voia – voia să rănească, voia poate (oare știe cineva ceea ce vrea cu adevărat?) să ucidă [...]. Nu lumea *lui*, bineînțeles – lumea lui Molly și, în centrul acelei lumi, viața care o crease. O lume suprimată cu totul, de dragul mirosului delicios din întuneric, al reflexelor musculare, al acelei plăceri enorme..."[196]. Doar încheierea romanului sau apropierea deznodământului, într-un sens specific operelor dramatice, adevărata natură a evenimentului care marchează viața bărbatului se arată prin decesul femeii părăsite și însărcinate. Alegerea egoistă, în registrul carnal al plăcerilor similare stărilor de agonie, indiferentă la argumentele raționale, chiar dacă poate semăna cu un element specific pulsiunii vieții, devine marcă a lui Thanatos prin comportamentul bio-instinctual de a căuta cel mai plăcut stimul, indiferent de natura lui. Însăși suprimarea unor lumi prin intermediul Erosului sugerează că scriitorul valorizează nevoia lui Will ca pe una distructivă, superficială și care se încadrează într-un registru mai larg al pulsiunii de moarte.

Incursiunea în trecut și retrăirea acestui episod îi facilitează bărbatului, în același sens dantesc, o îndepărtare și mai mare de planul prezentului atât de important și de predicat în insulă. Ca o avalanșă de trăiri, sub forma unei adânciri în toate suferințele care au stigmatizat individul pe parcursul evoluției sale, cu cercuri din ce în ce mai îndepărtate de prezent, Will ajunge în copilărie, tot sub imperiul unui imbold oferit de cadrul natural. O nouă înțepătură a vântului îl duce pe bărbat, în mod

[196] *Ibidem*, p. 358.

spontan, neprogramat, spre altă amintire: „– Mă gândeam la ceva ce uitasem cu totul [...]. Nu se poate să fi avut mai mult de patru ani când s-a întâmplat, iar acum îmi revine totul în minte. Bietul Tigru”[197].

Fără să ne surprindă alegerea simbolică a scriitorului, Tigrul este, de fapt, câinele familiei, cel mai bun prieten al copilului Will. Ultima și cea mai proaspătă amintire cu animalul atât de iubit surprinde toate detaliile morții, de la blana lipicioasă, mirositoare, la tremuratul incontrolabil, convulsii și încremenirea de final, semn al morții. Ca un paznic credincios, câinele este, încă o dată în cadrul literaturii universale, gardian și inițiator în același timp, familiarizându-și stăpânul prin propria experiență cu implacabila moarte.

Cea de-a doua amintire a bărbatului, transpus în copilărie, declanșează o defulare violentă, pentru că vocea lui Will „se sparse, lacrimile îi șiroiau pe obraji, era zguduit de hohotele unui copil de patru ani care-și plânge câinele și se confruntă cu realitatea groaznică, inexplicabilă a morții”[198]. Intimitatea cu moartea și apropierea de tot ceea ce o anunță, când își amintește „încerc să-i opresc tremuratul ținându-i capul între mâini. Dar nu-l ajută…”[199], îl conduc pe bărbat și mai adânc în dimensiunea morbidă a unei vieți, până la urmă, cu nimic ieșite din comun dar marcate, aproape în mod natural, de evenimentele thanatice care aduc despărțirea de cei apropiați.

Însă, cu toate acestea, Will experimentează moartea într-un mod personal, martor la degradarea adusă de cea numită „Groaza Absolută”, soției, câinelui său și, mai departe în fluxul amintirilor morbide, mătușii sale Mary Frances Farnaby. Redusă în ultima parte a luptei „într-o grămadă de gunoi”[200], Mary satisface rolul unei inițieri în privința degradării totale, sigure, vizibile, în toate dimensiunile ființei umane. Dragostea și bunătatea femeii, animate de o milă eroică fac loc la un moment dat, în lupta cu boala, pierderii tuturor virtuților și a însăși identității sufletești: „În ultimele luni de viață, n-a mai fost mătușa Mary pe care o iubeam și admiram; era altcineva [...]. A trebuit să fie umilită și înjosită; și când înjosirea a fost completă, a fost executată încet și foarte dureros, în singurătate”[201].

---

[197] *Ibidem*, p. 360.
[198] *Ibidem*, p. 361.
[199] *Ibidem*.
[200] *Ibidem*, p. 365.
[201] *Ibidem*, p. 364.

Degradarea valorilor, dispariția virtuților, atât de apreciate la nivelul colectiv și chiar la nivel personal, sunt urmate de perceperea morții în cadrul unui proces empatic, prin intermediul căruia oamenii din jurul muribundului nu pot fi niciodată alături de el cu adevărat: „În lumea *ta*, ești absolut singur. Singur în suferința ta, în agonia ta, așa cum ești singur în iubire, singur până și în plăcerea cea mai deplin împărtășită”[202]. O metafizică a singurătății se construiește în ultimul roman al lui Huxley, iar înaintarea bolii scriitorului devine un reper important pentru înțelegerea tuturor sensurilor potențiale ale textului său.

Familiarizarea cu întregul registru morbid, specifică și lumii din *Insula*, la fel cum condiționarea oamenilor noi din distopia lui Huxley trecea prin spitalul de bolnavi terminali, într-un gest mecanic, obiectivat până la estomparea tuturor resorturilor specifice umanității, apare astfel ca o marcă a întregii literaturi a scriitorului englez. Însă ceea ce este alienare în reprezentarea morții așa cum este ea descrisă în *Minunata lume nouă*, prin cercetarea brutală și indiferentă a tuturor „produselor” cu formă umană, devine în *Insula* prilej de introspecție și de tăcere, tot în rândul copiilor care nu sunt feriți de nici unul dintre aspectele morții. Incursiunea lui Will pe insulă, cu scop jurnalistic de investigație și de a se infiltra, este deturnată de la ce și-a propus și îndreptată spre singura modalitate de a face un străin să înțeleagă o cultură cu un sistem ideologic complet diferit – exersarea sau experimentarea ei. Străinul supus unor trăiri imposibil de controlat, la primul său contact cu insula, ajunge să încerce una dintre cele mai înalte forme de meditație propuse de filosofia comunității restrânse: „se așează și închise ochii – îi închise fizic în fața prezentului dar, prin însuși actul acesta, îi deschise lăuntric asupra acelui trecut detestat pe care i-l amintise prezentul”[203].

O diferență evidentă se arată între acest moment de revelație și de concentrare asupra unor evenimente trăite, nerefulate în mod definitiv, și toate remușcările prin care Will Farnaby își asumă parțial și la cel mai superficial mod cu putință o parte dintre evenimentele traumatizante ale vieții sale. Nu culpabilitatea devine cheia în care protagonistul trebuie să repoziționeze propria sa viață, ci orientarea spre sine, pentru prima dată în mod sincer, atent la mutațiile provocate de

[202] *Ibidem*, p. 364-365.
[203] *Ibidem*, p. 393.

suferințe aparent gratuite, fără prospect sau instrucțiuni de folosire. O regăsire sau un nou început într-o lume, pentru prima dată după foarte mulți ani, fără povara unor evenimente a căror greutate și potențial malign au apăsat fără milă, are un corespondent invers vieții liniștite prin distrugerea tuturor valorilor promovate și cultivate de comunitatea insulei.

Astfel, Murugan, fiind însoțit de o armată, cu oameni și mașini ale distrugerii, gata să impună o nouă ordine de tip consumerist, indiferentă la poziția omului în fața morții și a vieții, își face intrarea pe insulă, anunțând cu voce gravă schimbarea. „Se auzi zgomotul unei singure împușcături; apoi salva de împușcături a unei puști automate”[204] – liniștea paradisiacă este, prin urmare, întreruptă, abuzată, de cea mai ascuțită formă a morbidității umane. Cu greu, dintre zgomotele străine de spațiul sacru al unei lumi dedicate prezentului și vieții, strigătele păsărilor minah mai răzbat pentru ultima dată printre motoare și salve de armă, fără posibilitatea de a mai fi auzite vreodată: „Atențiune”[205].

[204] *Ibidem*, p. 441.
[205] *Ibidem*, p. 442.

5. William Faulkner și formele noi de expresie

„Numai când se oprește ceasul
revine timpul la viață."
(W. Faulkner, *Zgomotul și furia*, p. 78)

Sau, poate că mai potrivit ar fi să ne referim la acest capitol cu mențiunea că viziunea literară a lui Faulkner nu face decât să construiască *altfel* în jurul celor două mari teme, de inspirație inconștientă: Eros și Thanatos.

Născut în anul 1897, Faulkner este doar o ramură dintr-un arbore pe cât de vast, pe atât de susținut de figuri puternice și pline de semnificație istorică. Primul dintre cei patru fii ai cuplului Murry și Maud Butler Falkner, cel care are să devină unul dintre cei mai influenți scriitori americani ai tuturor timpurilor, a avut în arborele său genealogic imaginea unui străbunic legendar – William C. Falkner, cunoscut în special drept „colonelul". Soldat dedicat, luptă fără rezerve împotriva Mexicului în 1847, după ce își leagă numele de unul dintre cele mai impresionante proiecte de inginerie și civilizație – construirea unei căi ferate pentru viitorii coloniști.

În 1861 este comandant de trupe în războiul civil, numit colonel și apoi lider independent al unei grupări de guerilă, după cum arată Sorin Alexandrescu[1]. Finalul războiului îl determină să se implice și mai motivat în proiectul căii ferate, dovedind un spirit întreprinzător ieșit din comun prin numeroase activități și afaceri profitabile. Ca o coincidență, fericită mai degrabă decât o alegere conștientă, dacă Huxley, a cărui activitate literară discutată foarte pe scurt în precedentul subcapitol, s-a concentrat în special pe viitor și pe proiecții posibile, ca ecuații simple determinate de evenimentele trecutului, Faulkner își orientează viziunea artistică în special pe trecut.

Motivul pentru care scriitorul american procedează astfel îl reprezintă, fără îndoială, bogatul material lăsat moștenire de

[1] Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 34.

predecesorii săi, sub forma unor modele comportamentale care, puse în contextul potrivit, devin arhetipuri imune la orice degradare specifică timpului. În multe dintre romanele sale, Faulkner pare să-l ilustreze pe colonel, ca erou legendar al Sudului, „primul «prototip» al operei lui Faulkner și prima dovadă a selectivității scriitorului, a viziunii sale artistice, interpuse între realitatea istorică și opera literară care o transcede, modificând-o"[2].

În privința numelui, au circulat mai multe variante și asta pentru că sursele generoase folosite de istoricii literari au facilitat apariția mai multor teorii. Cele mai însemnate însă, prin legătura strânsă cu evenimente sau dovezi din biografia scriitorului, trimit la o greșeală a tipografului cu ocazia publicării unui volum de poezii, *The Marble Faun*, în 1924: „...o greșeală a tipografului transformă numele autorului din *Falkner* în *Faulkner* pe care acesta, nu se știe de ce, îl va păstra toată viața"[3].

În multitudinea temelor și obsesiilor specifice creației de început a lui Faulkner, Radu Lupan vede nu doar sensuri și structuri întotdeauna diferite, noi, dar găsește și documente semnate de scriitor în moduri diferite: „...se iscălea când W. Falkner, când William Faulkner, cu o semnificativă șovăială chiar și a semnăturii, dublată de un caracteristic vagabondaj printre motive și modele literare..."[4]. Ceea ce traducătorul și eseistul gălățean Radu Lupan numește, admirativ față de capacitatea de a umbla liber printre motive ale literaturii universale, „vagabondaj", este pentru noi doar reluarea sub formă mimetică a unei realități asumate, de a fi sau de a cunoaște și altceva.

Și Sorin Alexandrescu observa că adevărata carieră literară a lui Faulkner, de prozator, începe doar în urma experimentării directe a alterității, printr-o existență dedicată parcă schimbării meseriilor și locurilor de muncă, „rătăcind prin regiuni întregi, atras de misterul spațiului și al oamenilor"[5]. Un amănunt pe care noi îl considerăm important, din perspectiva psihocriticii și, mai ales, a teoriilor emise de Alfred Adler, este un eveniment rătăcit în biografia scriitorului american, din 1918, identificat de studiul dedicat de colecția științifică *The Cambridge Companion* lui Faulkner[6]. În urma unei relații eșuate, cu Estelle Oldham, iubita din copilărie, William Faulkner încearcă să se

[2] *Ibidem*, p. 35.
[3] *Ibidem*, p. 41.
[4] Radu Lupan, *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 36.
[5] Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 41.
[6] *The Cambridge Companion to William Faulkner*, Edited by Philip M. Weinstein, New York, Cambridge University Press, 1995, p. XV.

înroleze în armata Statelor Unite pentru a lupta în Primul Război Mondial, dar este respins din cauza staturii sale, cu o înălțime insuficientă de 1,65 m.

Apropierea de literatură este întărită și, poate, determinată, prin urmare, de un conflict puternic între imaginea strămoșilor, cu figura autoritară și legendară a „Colonelului" și incapacitatea sa de a lua parte la război, mai ales că decizia înrolării este legată de eșecul unui proiect sentimental. Reușește să-și aducă, totuși, contribuția militară, dându-se drept englez în Toronto, ceea ce nu are darul de a atenua respingerea inițială sau conștiința accesului prin intermediul unei minciuni. Sau, mai bine prin cuvintele inspirate ale profesorului și traducătorului francez R. N. Raimbault, „...destinul care-i rezervă lui Faulkner gloria de scriitor, i-o refuză pe cea de erou"[7] (t. n.).

Un proces de identificare cu imaginea sau arhetipul eroului, atât de bine jucat de „Colonel", are loc în mai toate operele lui Faulkner, prin figuri paterne autoritare, care impun respect prin simpla lor prezență sau renume. După cum am arătat în *Simboluri în literatură*, imaginea tatălui este, de fapt, o „figură misterioasă care își face simțită prezența în cadrul celorlalte personaje mai degrabă ca un spectru, decât ca o entitate umană"[8]. Respectul este, totuși, o manifestare obiectivă, prin intermediul istoriei și a grupului social, consumator al informațiilor privind faptele de vitejie, pe când la nivel intim, într-o dimensiune complet nouă pentru lume, eroii cu valențele și dimensiunile lor uriașe, devin doar oameni puși în situații excepționale. De pildă, un exemplu din romanul *Neînfrânții*: „...dacă te gândeai la tata călare pe Jupiter, parcă îți venea să-ți spui: «împreună sunt prea mari...» [când, de fapt], tata urcă patru trepte lovind sabia (ceea ce arăta cât era de înalt cu adevărat!) de fiecare din ele"[9].

Mitul este umanizat, nu și profanat, printr-un proces de apropiere și identificare cu trăsăturile scriitorului, în plin proces de sublimare și de acoperire a conflictului dintre presiunea exercitată de imaginea înaintașilor, în fața prezentului. Există o constantă a literaturii faulkneriene, ca un proces de amintire sau, uneori, în egală măsură, de fantasmatică raportare la trecut,

[7] R. N. Raimbault, *Faulkner*, Paris, Editions Universitaires 115, Rue de Cherche-Midi, 1963, p. 46.
[8] Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, p. 245.
[9] William Faulkner, *Neînfrânții*, În românește de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1978, p. 11.

numită de noi, în relație cu opera lui Dostoievski, *a cincea dimensiune*[10]. Sorin Alexandrescu vede în cramponarea scriitorului față de elementele trecutului o încredere „în puritatea, fidelitatea și integritatea oamenilor, întâlniți prin valea Mississippiului..."[11]. Suferințele justificate superficial, de oameni îndepărtați de empatie sau, în general, de procese interpersonale specifice umanității, găsesc în literatura lui Faulkner suport într-o încercare tragică de a se opune morții și dispariției lor.

Ne-am oprit atenția, de această dată, asupra a două dintre romanele scriitorului american, considerate repere de neocolit de unii critici, iar de alții, adevărate capodopere ale întregii activități literare. *Zgomotul și furia* (*The Sound and the Fury*), apărut în 1929 și *Pe patul de moarte* (*As I Lay Dying*), în 1930, au devenit, prin inovația unei viziuni prea puțin încercate la momentul respectiv, operele cele mai influente ale unei contemporaneități aflate deja la umbra unor nume aparent imposibil de depășit în materie de tehnică narativă sau capacitate de sondare și de exprimare. În timp ce primul roman, *Zgomotul și furia*, după cum arată și Sorin Alexandrescu, este respins în mod repetat de editori, pentru forma neobișnuită a formulei literare propuse, Faulkner se angajează pradă dezamăgirii într-o uzină electrică, pentru schimbul de noapte, unde timpul îi permite totuși să se concentreze din nou asupra scrisului. „Scria pe o măsuță improvizată chiar din roabă", arată criticul român, „lângă un perete în spatele căruia dinamul făcea un zgomot asurzitor"[12], iar după doar șase săptămâni manuscrisul pentru *Pe patul de moarte* era gata. Fluxurile narative diferite și care se completează în permanență pentru a oferi o imagine sau o viziune a realității construite în ținutul imaginar, marcă a literaturii scriitorului, Yoknopatawpha, pot produce cititorilor nepregătiți stări de confuzie totală în privința coerenței lumilor surprinse. Psihologiile diferite și veșnica pendulare între viziuni, ca piese care se atrag doar pentru a se respinge într-o mișcare neobosită, specifică vieții, fac din cele două romane puncte de referință ale întregii literaturi universale.

Există o căutare a formei, în tot universul literar faulknerian, încă din perioada poeziei în care vedem germenii unei creații oarecum inhibate, fără capacitatea susținută de a se

[10] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pusiunii. Eros și Thanatos în literatură*, Vol. I, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p. 288.
[11] Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 45.
[12] *Ibidem*, p. 48.

exprima la adevărata sa valoare. Noile tehnici folosite de scriitorul american apar spontan, din experimentare, din familiarizarea cu lumea înconjurătoare, în intimitatea detaliilor ascunse în spatele diferitelor meserii sau a comunităților obișnuite cu stereotipizarea.

Complexa psihologie a creatorului, cu un istoric de familie atât de încărcat de glorie și aproape în situația unică de a nu fi nevoit să fantasmeze sau să-și construiască un alt *roman familial*, pentru a rămâne fideli ipotezelor emise de Marthe Robert, nu este o promisiune pentru căutarea formelor noi ci, mai degrabă, un imbold, cu atât mai mult cu cât, înainte de a reuși în mod clar în domeniul literaturii, Faulkner a vrut să urmeze moștenirea faptelor de vitejie lăsate de Colonel, ca figură arhetipală a eroului civilizator.

Respins de armata țării sale, scriitorul american pare să împărtășească același eveniment traumatic, pentru stima de sine, cu Aldous Huxley, respins și el la înrolare în cadrul forțelor armate. Chiar dacă nu ne-am propus o asemenea miză, nu putem trece pe lângă detaliile biografice de felul acesta și să nu le căutăm urmele simbolice în creațiile literare. O marcă specifică se află în privința perceperii alterității sau în experimentarea ei ca protagonist, diferit, minoritar, nepotrivit locului sau momentului, iar literatura legată de o anumită revoluție a formelor de expresie, pare ombilical legată, *nu* de experiența războiului, ci de evitarea lui, din diferite rațiuni. Mircea Mihăieș atrage atenția, printr-o riguroasă cercetare a principalilor biografi și critici, asupra obsesiei întreținute de scriitor privind zborul, pentru adrenalina specifică, apropierea de senzațiile tari, dar și pentru a-l „ajuta să compenseze dezamăgirile resimțite încă în legătură cu serviciul militar”[13].

De pildă, ce diferență uriașă, vizibilă imediat, este între textele lui Faulkner și unul dintre cei mai de seamă contemporani ai săi, Hemingway! Kafka, Proust, James Joyce, Huxley sau Faulkner, scriitori ale căror opere au marcat literatura universală prin compoziții absolut noi, pentru momentul apariției lor, au în comun, fie o hipersensibilitate psihologică, însoțită de o corporalitate specifică, îndepărtată de structura robustă a luptătorului, fie trăsături incompatibile, *quijotești*, cum ar fi slăbiciunea cavalerului descris de Cervantes, având forme diferite de manifestare, fie printr-o vedere blocată parțial, fie prin statura

[13] Mircea Mihăieș, *Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 83.

mică, anchilozantă pentru stima de sine a majorității bărbaților, ceea ce nu pare să le blocheze și capacitatea de a-și dori să lupte la fel ca ceilalți, contemporani sau predecesori acoperiți de glorie. Blocarea capacității de a acționa, față de asumarea conflictului și a morbidității sale, ca la Hemingway sau la Golding, pentru a ne referi doar la cadrul autorilor selectați pentru cercetarea noastră, nu duce la creații despărțite de o perspectivă valorică. Diferența este una tematică și, dincolo de simboluri, una care ține de formă. Neputința psihică sau fizică de a acționa este compensată în cazul unei structuri creatoare prin capacitatea ieșită din comun, cu un dinamism unic, de a inova. Nu găsim urmele luptei bătrânului Santiago, surprins de Hemingway în *Bătrânul și marea*, nicăieri în operele scriitorilor amintiți mai sus. Eroii așteaptă, trăiesc într-un zbucium interior, ecou al unui război dus în realitatea obiectivă a lumii, dar care i-a respins, urmăresc răzbunarea sau dreptatea pe drumuri întortocheate, labirintice, fiecare cu scop simbolic de a se descoperi în principal pe sine.

Poziția sau conflictul omului cu lumea modernă, în care își caută loc sau pur și simplu unde vrea să trăiască, fie îndurând fără șanse de izbândă, fie amăgindu-se uneori cu mici victorii morale, devine un reper comun tuturor operelor lui Faulkner. Aproape fiecare volum nou înseamnă, pentru scriitor, o încercare de a găsi o modalitate nouă de a exprima, iar în privința celor două romane menționate aici, *„Zgomot și furie* realizează monologul interior de tip joycean, *În timp ce agonizez* abordează tehnica perspectivelor multiple și narațiunea epopeică..."[14].

Într-un sens neobișnuit cumva pentru anul 1950, în plin avânt al epocii moderne, scriitorul pune activitatea creatoare, într-un discurs ținut cu ocazia primirii premiului Nobel, pe o poziție mai apropiată de cea propusă de Aristotel, decât de contemporaneitatea artistică, evoluată și diversificată deja. Cuvintele lui Faulkner, pline de o încărcătură prea mult timp nebăgată în seamă, formează un discurs similar literaturii sale, angajat și proteic, testamentar. Orice element al literaturii, pentru noua generație de scriitori, îndepărtat de „străvechile adevăruri și realități ale inimii"[15], devine abatere de la singurul sens al activității creatoare: „până ce va învăța aceste adevăruri va scrie ca un om care contemplă, în jurul lui, sfârșitul omului"[16].

[14] Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 49.
[15] William Faulkner, *apud* Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 56.
[16] *Ibidem*.

Complexitatea vorbelor scriitorului devine clară doar în condițiile în care „străvechi" și „inimă" primesc traducerile potrivite, în registrul mitocritic și arhetipal.

Astfel, orientarea spre trecut și „blocarea" în temele mari ale literaturii universale începe cu sondarea în propria existență, singura prin care se poate filtra opera de artă pentru a produce emoție purificatoare și, în același timp, pentru a declanșa o energie devenită identică pulsiunii de viață, Erosului.

Omul va învinge! Este credința unui scriitor animat de o istorie personală plină de fapte intrate în domeniul legendei, dar și de căderi la fel de grandioase, după cum arată foarte clar majoritatea cercetătorilor biografiei sale, inclusiv criticul și eseistul român Sorin Alexandrescu. Într-un discurs plin de cele mai subtile propuneri psihologice, Faulkner pune nemurirea umanității pe seama capacității spiritului de a exercita sacrificiul, compasiunea și rezistența. „Datoria poetului, a scriitorului", așa cum reia Alexandrescu cuvintele lui Faulkner, „este să scrie despre aceste lucruri. Este privilegiul lui, acela de-al ajuta pe om să reziste, îmbărbătându-i inima, amintindu-i curajul, și onoarea, și speranța, și mândria, și compasiunea, și mila, și sacrificiul [...]. Vocea poetului trebuie nu numai să înregistreze suferințele omului, ci trebuie să fie unul dintre reazemele, din pilonii lui de susținere, prin care omul va dura și va triumfa"[17].

Fără nici o remușcare ne-am permis, forțând limita, să citățm un fragment mai generos, tocmai pentru importanța deosebită sau, mai degrabă, relevanța cuvintelor rostite în cadrul ceremoniei, pentru întreaga operă a scriitorului american. Întocmai aceasta face Faulkner prin fiecare roman al său, la modul direct sau indirect, formulând mesajul pulsiunii de viață, ca un râu de oameni uniți în idealul de a trăi, bine sau rău, dar sub imperiul oricărei forme de libertate accesibile.

În *Neînfrânții*, exodul populației de culoare are proporții biblice și este format din „bărbați și femei care duceau în brațe copiii care nu puteau să umble, și duceau în cârcă bătrâni și bătrâne care ar fi trebuit să stea acasă și să-și aștepte moartea. Cântau cu toții: mergeau pe drum cântând, fără să se uite nici în dreapta, nici în stânga"[18]. În suferința umană, oricât de morbidă, scriitorul american insistă să găsească, asemeni unui miner obsedat de misiunea sa, urmele vieții și garanția că Erosul,

[17] *Ibidem*.
[18] William Faulkner, *Neînfrânții*, p. 82.

înțeles ca energie vitală existenței, își găsește drumul, mereu și mereu, spre împlinire și resuscitare a omului, a vieții și a culturii sale. Prin urmare, un real scop didactic, dincolo de rândurile romanelor, prinde contur în mai toate romanele scriitorului american care, așa cum afirma Mircea Mihăieș, „scrie pentru a instrui, amuza ori moraliza: el scrie pentru a îngădui fiecăruia dintre noi să găsească oglinda cunoașterii de sine”[19].

5.1. *Zgomotul și furia*

După cum am arătat deja, poate cel mai cunoscut roman al lui Faulkner, *The Sound and the Fury*, terminat înaintea celeilalte capodopere a formei și viziunii literare, *As I Lay Dying*, a fost inițial respins de editori din cauza tehnicii neobișnuite propuse de scriitor. În ambele cărți, observa Mircea Mihăieș, Faulkner își arată obsesia pentru cartea „devoratoare de viziuni, prevăzută cu un aparat autoreflectant perfect: opera suficientă sieși, fără trimiteri spre lumea dinafară”[20].

Preluând opinia impusă de editori, scriitorul se va referi pentru mult timp la propriul roman prin expresia „cel mai bun eșec”, în timp ce opera cea mai influentă din contemporaneitate, se pare că a rămas *De veghe în lanul de secară*, al lui Salinger, după cum arată și Sorin Alexandrescu[21]. Demnitatea umană rămâne în centrul idealurilor și al discursului literar faulknerian, iar strălucita metaforă a lui J. D. Salinger, ascunsă asemeni unui inconștient capabil să se ferească la nesfârșit de interpretările criticii, are toate datele arhetipului eroului salvator, dar și cele ale vieții pulsionale, străjuite cu autoritate de Eros și de Thanatos. Ascunsă în spatele unei psihologii de tip frustrat, agresiv uneori, cu vizibile trăsături masochiste, protagonistul lui Salinger, Holden Caulfield, își vede viitorul, departe de orice conștientizare a prototipurilor umane, pe marginea unei prăpastii ametitoare, gata să prindă mii de copii care se joacă, indiferenți la pericolul ascuns, într-un lan de secară: „Și știi ce fac? Prind copiii să nu cadă în prăpastie. Vreau să spun, când aleargă și nu se uită unde

[19] Mircea Mihăieș, *Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, p. 12.
[20] *Idem*, *Cartea eșecurilor*. *Eseu despre rescriere*, București, Editura Univers, 1990, p. 69.
[21] Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 64.

merg, trebuie să le ies în cale și să-i *prind*. Asta aș face toată ziua. Aș sta de veghe în lanul de secară"[22].

Manifestarea plină de viață a jocului, prin valențele ei specifice, de explorare și de cunoaștere, dar și de o naivitate proiectată copilăriei, în special de societățile civilizate, moderne, întâlnește intențiile unui tânăr complet golit de reflexele specifice unui adolescent american. Prezența unei dimensiuni marcate de semnul morbidității, indiferent de etapa dezvoltării umane, cere pentru Salinger, dar și pentru Faulkner, dacă nu un personaj cu trăsăturile salvatorului, măcar atitudini capabile să promoveze și să protejeze viața.

În manieră similară romanului scris de Salinger, dar la o cu totul altă intensitate și rigoare, Faulkner se folosește de ceea ce a fost numit *fluxul conștiinței* pentru a surprinde coerența lumii pentru eroi complet diferiți, ca vârstă, ca gen sau chiar ca abilități cognitive. Adevărul și realitatea obiectivă, despre care am discutat pe larg în primul volum al cercetării noastre, devine în literatura scriitorului american o construcție caracterizată de dinamism, supusă permanent unei acțiuni de completare informațională.

Cu intuiția unui psiholog sau cu cea a omului trecut prin ipostaza alterității, minorității, Faulkner reușește să realizeze, în *Zgomotul și furia*, o diferență clară între lumile, așa cum sunt ele receptate și interpretate, de personaje diferite. Iar copiii, în mai toată opera sa, ca și în cazul capodoperei lui Salinger, uneori, la fel și pentru Kafka ori, mai adesea, pentru Huxley, reprezintă figurile cele mai potrivite demersului sau travaliului creator. Aceeași realitate are, în roman, atâtea câmpuri și forme de înțelegere, diferite de fiecare dată, câte personaje sunt implicate în trăirea ei. Și, mai mult, filtrul care cerne *fluxul conștiinței* în romanul lui Faulkner este realizat prin patru mari capitole unde perspectiva se schimă în funcție de identitatea și trăsăturile celui care este implicat. Cu atât mai dificil a fost considerat textul, de diferite categorii de lectori, cu cât el se deschide folosind perspectiva lui Benjamin sau Benjy, atins de o evidentă întârziere mentală.

După modelul propus deja în literatură de Aldous Huxley, scriitorul american pare să fi găsit în opera lui Shakespeare o sursă de inspirație importantă, dacă avem în vedere că titlul

[22] J. D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*, Traducere și note de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Iași, Editura Polirom, 2001, p. 210.

romanului este o parte a replicii formulate de Macbeth la aflarea veștii despre moartea soției sale:

> „Life's but a walking shadow [...] it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing."[23]

Cu toate că Benjy nu este considerat, în general de critici, *protagonistul* romanului, din perspectiva celor două pulsiuni și a economiei lor în dinamica acțiunii descrise de scriitor, îl considerăm *protagonist* și nu doar un *imago christi*, cu sensul tragic, acela de a simți răutatea lumii și de a eșua în demersul salvării oamenilor considerați moderni[24]. Ar fi o miză imposibilă să determinăm scopul rezervat de scriitor lui Benjamin Compson, născut Maury, din perspectivă simbolică, dar găsim absolut fascinantă afecțiunea atribuită acestuia și numită, identificată de cele mai multe ori, de personaje cu apelativul „idiot", termen preluat de cei mai mulți dintre cititorii naivi, dar și de o parte a criticilor care, e adevărat, au preferat mai mult clasificarea de tipul „retard".

Structurat în patru părți, romanul propune viziuni diferite pentru câteva momente cheie din viața familiei Compson. Prima parte și poate cea mai dificilă, ca tehnică și travaliu de lectură, este o fereastră narativă din perspectiva lui Benjy, în timp ce următoarele două părți, sunt atribuite fraților săi, Quentin, tipologie complexă de moralist-idealist, cu sfârșitul într-un act de suicid și Jason, cu o psihologie specifică unui egoist rece și indiferent, lipsit complet de orice empatie pentru suferința celorlalți. Ultima parte, cu toate că și celelalte reprezintă un mozaic de viziuni și de psihologii în permanent contact și conflict, specific vieții de familie, pare să aparțină, în mod special, vocii naratorului, dedicat unei construcții de tip *mandala*, atât într-un sens arhetipal, cât și într-unul care urmărește o serie de sugestii simbolice, de încheiere, specifice romanului de tip circular. De asemenea, ne interesează mai puțin felul și mai marea expunere sau prezență a personajelor surprinse de Faulnkner și mai mult scopul lor

[23] William Shakespeare, The tragedy of *Macbeth*, Edited by Sir Edmund K. Chambers, Blackie & Son Limited, London and Glasgow, p. 99, f. a. Vezi și The Unabridged William Shakespeare, Edited by William George Clark and William Aldis Wright, Running Pres, Philadelphia, Pennsylvania, 1989, p. 1004.

[24] Cliffs Notes on Faulkner's *The Sound and the Fury*, Editor Gary Carey, Lincoln, Nebraska, C. K. Hillegass, 1970, p. 62.

simbolic. Iar în acest sens, Benjy devine, fără îndoială, atât unul dintre cele mai marcante personaje ale literaturii americane, cât și unul fundamental în vitrina umană a universului faulknerian.

Trebuie să avem în vedere și un detaliu, poate, mai puțin cunoscut privind proiectarea romanului. După cum arată unul dintre biografii și comentatorii operei lui Faulkner, Michael Millgate, *The Sound and the Fury* ar fi putut să fie înlocuit, ca titlu, la alegerea scriitorului, cu *Twilight*. Ca titlu, pentru prima secțiune, susține criticul semnificația ar fi fost corelată cu lumile niciodată întregi ale lui Ben, suspendat într-o dimensiune fără timp, între lumină și întuneric[25]. Ca titlu pentru întregul text, sensul devine clar, de amurg al unei familii, arată cercetătorul, pe punctul de a se stinge ca existență socială și de grup.

În ciuda faptului că rândurile lui Shakespeare, chiar dacă au influențat într-un fel indirect pe Faulkner în alegerea titlului și, poate, a temei, evocă un nihilism provocat de suferință, romanul, ca produs ideologic, nu are aproape nimic din renunțarea sau resemnarea lui Macbeth. Totuși, existența, ca o poveste plină de zgomot și furie, spusă de un idiot, și fără nici un sens, anulează atât registrul religios, cât și pe cel terapeutic-artistic în sens aristotelic. Macbeth, izolat de propriile alegeri și ambiții vanitoase, redus uman și decăzut din orice posibilitate de a deveni măcar ceva similar profeției, măcinat de remușcări și paranoia, primește vestea morții soției sale cu disperarea celui rămas absolut singur, condamnat să suporte cele mai nefericite alegeri și acțiuni personale. Viața, ca o poveste cu autor lipsit de coerență, fără nici o semnificație ascunsă, devine oglindă a principalului element dinamic din piesa Macbeth scrisă de Shakespeare. Morala finalului, prin moartea sau prin nebunia acaparatoare a regelui, nu trebuie judecată doar cu referire la cele câteva cuvinte rostite de cel care a eșuat în toate proiectele sale umane, ca pentru sine, și nu pentru lume, testamentar.

Ca urmare, orice *nimic* s-ar afla în sensul existenței, el are totuși două trăsături esențiale: zgomotul și furia. În cadrul piesei de teatru, aceste două trăsături unice ale poveștii/ vieții devin simpli stimuli, la o altă intensitate decât fluxul normal, natural al existenței, motiv pentru care ei și doar ei rămân în amintirea lumii, grație efectului deosebit produs de asemenea manifestări impresionante. Astfel, z*gomotul și furia* sunt, pentru

[25] Michael Millgate, *The Sound and the Fury*, în *Faulkner, A collection of critical essays,* Edited by Robert Penn Warren, p. 94-108.

Shakespeare, mărcile superficiale ale interacțiunii umane, ieftine prin faptul că apelează, de fapt, la cea mai primitivă formă de manifestare, dar și de receptare a unui mesaj. Într-un anumit sens, atât *zgomotul*, cât și *furia* sunt elemente încărcate cu aceleași semnificații, morbide, opuse rațiunii și dialogului, dedicate exploziilor de energie și defulărilor sau, pur și simplu, comportamentelor agresive, nervoase. Cum altfel ar putea arăta mesajul unui om fără rațiune și inteligență, dacă nu așa? Sunetul, fie el și zgomot, alături de furie, ilustrează perfect o lume a cărei semnificație rămâne ascunsă pentru totdeauna oamenilor înconjurați, nu de alți oameni, ci de simple voci, emițătoare de mesaje, la fel de lipsite de sens ca viața însăși. Și pentru că întotdeauna, acolo unde a existat viață și o formă de evoluție, a existat și violența (Cain și Abel, Remus și Romulus) și nu iubirea sau empatia, colaborarea și rațiunea, zgomotul lumii pare pentru totdeauna dublat, ca marcă a existenței, de furia thanatică. Ce altceva ar putea rămâne pentru un soldat, din orice perioadă a istoriei, supraviețuitor actelor violente și a căror cruzime de multe ori rămâne în istorie fără justificare, dacă nu zgomotul încleștării și furia care l-a ținut în viață? Sau, chiar prin cuvintele lui Shakespeare, care deschid *Macbeth*:

> „Gălăgia / Stâmpărată,
> Bătălia / Câștigată..."[26].

În orice caz, dacă pentru Shakespeare zgomotul are în comun cu furia o componentă importantă cu rădăcini în Thanatos, în romanul lui Faulkner sunetul strident, asociat de cele mai multe ori cu plânsul sau strigătul lui Benjy, devine marcă a vieții, atenționare de tipul celei folosite de Huxley în cazul păsărilor minah.

Catalogarea lui Benjy, în mod repetat în cadrul textului, cu apelativul „idiot", blochează într-o bună măsură înțelegerea semnificației și a metaforei ascunse de scriitor în personaj, prin preluarea unui sens care inoculează incapacitatea de a gândi la modul general. De fapt, protagonistul face dovada unei atenții și a unei raportări de tip simbolic la lume, receptând într-un registru hipersensibil, intim, natura fiecărui eveniment care se desfășoară în proximitatea lui. Extrem de puține sugestii trimit, în

[26] William Shakespeare, *Macbeth, Tragedie în cinci acte*, Traducere de P. P. Carp, Prefață de Lucian Pricop, București, Editura Cartex 2000, 2016, p. 11.

cadrul unei simple căutări virtuale, printre articolele dedicate cărții lui Faulkner, la o tulburare din spectrul autismului, singura care poate încadra tipologia comportamentală a lui Benjy. „Idiot" este doar o marcă folosită de familie pentru a da sens unei afecțiuni necunoscute, imposibil de înțeles, ca o pedeapsă divină pentru păcatele neasumate, și devine, în același timp, blocaj nu doar pentru cititori ci, în egală măsură, și pentru personaje, incapabile să vadă că fratele lor reacționează, are preferințe, comunică în felul său și chiar iubește.

Vom observa că spectrul autismului nu înseamnă deloc blocaj în comunicare, ci eșec în tentativa celorlalți de a înțelege natura afecțiunii și a suferinței celui față de care ar trebui să arate deschidere și empatie necondiționată. Dificultatea invocată de majoritatea lectorilor romanului, asociată părții întâi, unde perspectiva lui Benjy este guvernanta fluxului conștiinței, ascunde în același timp satisfacții specifice oricărui demers sau travaliu analitic, de căutare, cu răbdare și curiozitate activă, a sensurilor. Benjy este asociat unui zgomot de fond, deranjant și oprit doar prin amenințări sau intervenții în forță, de tip agresiv.

Deschiderea romanului îi aparține, ca fereastră în fluxul conștiinței sale, limitate în a percepe sau în a recunoaște jocurile de orice fel: „Peste gard, printre locurile cu flori încârligate, îi vedeam izbind mingea. [...] Luster căuta prin iarbă. [...] au scos steagul și izbeau mingea mai departe [...]. Mă țineam de gard și-i priveam cum se depărtează"[27].

Astfel, prima pagină aduce și prima reprezentare a golului dintre Benjy și cei din jurul său, fără elemente comune și în absența completă a oricărei încercări de a-l înțelege. Perspectiva pasivă, pe lângă gard, urmărind cu privirea și atâta cât îi permitea lungimea gardului (detaliu în sine simbolic prin acțiunea restrictivă a elementului folosit cu sens de colivie adesea), este completată de Luster, unul dintre principalii îngrijitori și însoțitori ai lui Benjy: „«Ia ascultă la el», a spus Luster. «Grozav mai ești – treizeci și trei de ani și uite cum te porți [...]. Taci cu scâncetul ăsta»"[28]. Nevoia de a fi printre ceilalți, dorința de a se exprima, prinde formă într-un scâncet neobosit, a cărui sens rămâne ascuns tuturor. Captiv într-o lume ca într-o colivie, invizibilă pentru majoritatea alcătuită din indivizi considerați „sănătoși", integrați într-o convenție simplă,

[27] William Faulkner, *Zgomotul și furia*, În românește de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1971, p. 5.
[28] *Ibidem*.

chiar dacă suicidul și incestul par motoare principale pentru ceilalți doi frați, Benjy este conștient, după măsura felului său de a înțelege lumea, de faptul că reprezintă alteritatea, fie și prin cele mai neînsemnate detalii: „...am ajuns la gardul grădinii, unde erau umbrele noastre. Umbra mea era mai înaltă decât a lui Luster pe gard."[29]

Deschiderea romanului face uz, fără nici un fel de rezerve, de câteva motive importante în economia simbolică a universului faulknerian, iar *umbra*, după cum sugerează și replica lui Macbeth, devine aproape un personaj independent. „Viața nu e alta/ Decât o nălucire..."[30], în traducerea lui P. P. Carp, dar, cu o mai mare acuratețe, inclusiv pentru imaginarul specific creațiilor lui Shakespeare, am propune traduceri mult mai fidele marilor teme shakespeariene, cum ar fi cea a lui Ion Vinea, sau cea a lui Dan Amedeo Lăzărescu pentru care nălucirea reprezintă, cu adevărat, o îndepărtare nejustificată de natura și sensurile operei: „Ni-e viața doar o umbră călătoare"[31]. De un real folos ne-a fost și cercetarea Danielei Marțole prin precizările extrem de importante privind calitatea traducerilor din Shakespeare[32].

După cum propune și „Cliffs Notes on Faulkner's *The Sound and the Fury*", motivul umbrei a atras atenția tuturor criticilor, iar unii au considerat că însăși incidența deosebit de crescută a simbolului în text, de cel puțin patruzeci și cinci de ori doar în monologul lui Quentin[33] arată importanța acordată de scriitor, nu doar fragmentului din opera lui Shakespeare, ci și sensurilor mai puțin cunoscute ale umbrei. Însă, mai relevante ni se par reprezentările puse de scriitor, despre umbră, în câmpul de percepție al lui Benjamin, născut Maury, decât în orice alt cadru, pentru că imaginarul celui considerat la unison «idiot» se

[29] *Ibidem*, p. 6.
[30] William Shakespeare, *op. cit.*, p. 123.
[31] William Shakespeare, *Macbeth*, Traducere din limba engleză, introducere și note de Dan Amedeo Lăzărescu, Târgoviște, Editura Pandora, 2016, p. 191; cf. și Shakespeare, *Opere complete*, volumul 7, *Timon din Atena*, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi; *Regele Lear*, traducere de Mihnea Gheorghiu; *Macbeth*, traducere de Ion Vinea, *Antoniu și Cleopatra*, traducere de Leon D. Levițchi; *Coriolan*, traducere de Ion Vinea, Ediție îngrijită și comentată de Leon D. Levițchi, Note de Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1988, p. 323.
[32] Daniela-Maria Ciobanu (Marțole), *Shakespeare în limba română: Macbeth*, Teză de doctorat, Conducător științific: Prof. univ. dr. Ioan Oprea, Suceava, 2014, p. 56.
[33] Cliffs Notes on Faulkner's *The Sound and the Fury*, p. 56.

bucură totuși, fără ca nimeni dintre frați să o știe, de o simplitate vecină cu sinceritatea receptării esenței fiecărui simbol sau stimul. Cum dialogul direct, ca și contactul vizual, reprezintă pentru Benjy comportamente străine, necunoscute și complet neexersate, bogata lume simbolică, sub forma umbrelor, a florilor, a roților sau a statuilor, devin intermediarii oricărui demers de comunicare cu ceilalți.

Mai presus de orice, blocat într-un stadiu primar de evoluție cognitivă, Benjy comunică cel mai eficient prin intermediul reacțiilor extreme, de cele mai multe ori, scâncete și explozii de țipete sau de plâns. Ceea ce pare să îi lipsească bărbatului de treizeci și trei de ani, cu minte de copil, în privința abilităților sociale, se compensează, din nefericire, în plan ascuns, imperceptibil, prin sensibilitatea unei înțelegeri neșlefuite de către cultura ipocriziei moderne. Când Shakespeare susținea, prin intermediul regelui alienat de vanitate și dorință veninoasă de putere, că viața este „doar o umbră trecătoare", nu face decât să-i servească lui Faulkner o sugestie care, trecută prin filtrul noii forme literare, produce atât un efect profund realist, de documentar științific, cât și o transpunere modernă, într-o formă simplificată, pentru a asigura accesul cât mai generos la o informație cu complexitate ridicată. Pentru Benjamin Compson lumea este un spațiu înțeles prin intermediari, niciodată prin abordare sau contact direct, iar figurile din jurul său devin traduceri făcute și atribuite ca reflex al tuturor celor cu care interacționează. Deoarece contactul direct este exclus, Benjy este surprins cum urmărește de multe ori umbrele, ca pe adevărate persoane: „am coborât pe trepte unde erau umbrele noastre [...]. Am mers pe aleea de cărămizi, cu umbrele noastre"[34]. Orice îndepărtare a bărbatului cu minte de copil de lumea înconjurătoare și, mai ales, de celelalte ființe umane, pare să fi fost mai întâi încercată pe sine pentru că alienarea devine marcă inclusiv în relația de înțelegere a propriei existențe: „iarba bâzâia în lumina de lună unde umbra mea mergea prin iarbă"[35].

Cu toate că Benjy este în mod clar și definitiv în rolul alterității, diferit, sursă de conflict, dar și de batjocură adesea, și ceilalți frați par să se afle sub imperiul permanent al absenței parțiale a luminii. Cea de-a doua parte a romanului, centrată pe viziunea lui Quentin asupra lumii și a unui moment din viața sa

[34] William Faulkner, *op. cit.*, p. 32-33.
[35] *Ibidem*, p. 43.

de familie, se deschide cu o țesătură simbolică orientată exclusiv pe metaforele pulsiunii de moarte: „Când umbra crucii ferestrei apărea pe perdele [...], intram iarăși în timp, auzind ceasul. Era ceasul bunicului și când tata mi l-a dăruit, mi-a spus, Quentin, îți dăruiesc mausoleul tuturor speranțelor și dorințelor..."[36].

Nihilismul ascuns în dar, cu indicația că forțele nu trebuie irosite în tentativa de a învinge timpul, „pentru că nici o bătălie nu e câștigată vreodată"[37], iar victoriile reprezintă doar iluzii fără conținut, devine condiționare imposibil de uitat pentru fiu. Umbra crucii proiectate din întâlnirea unei surse de lumină cu camera lui Quentin, ceasul și cele două imagini ale autorității paterne, unite de simbolul ceasului, ca cimitir al tuturor idealurilor personale, anunță atât dimensiunea nevrotică a personajului, cât și o formă de conflict permanent cu ipostazele autorității în general. Suicidul, asumat ca pe o scăpare dintr-o situație resimțită ca imposibil de gestionat, nu face decât să afirme cu subtilitate că toate personajele romanului, mai mult sau mai puțin prezente sau asociate umbrei, ascund conflicte mute și tulburări invizibile, spre deosebire de fratele lor, Benjy, a cărui suferință, expusă lumii agresiv, îl stigmatizează. Într-un strălucit eseu despre romanul lui Faulkner, Jean-Paul Sartre pune valoarea simbolică a ceasului în relație cu accesul facilitat de metaforă spre un spațiu liber de constrângerile timpului: „beyond this present time there is nothing, since the future does not exist"[38]. Sartre discută în paralel, pornind de la amprenta unică a timpului în romanul lui Faulkner, despre particularitățile culturale specifice imaginarului colectiv și reprezentărilor timpului, afirmând astfel că tehnica ficțională a lui Proust *ar fi trebuit* să fie a lui Faulkner, având în vedere metafizica injectată celor mai cunoscute opere ale scriitorilor[39]. Prin urmare, scriitorul francez îl vede pe Faulkner ca pe un om pierdut, „lost man", într-o dimensiune a creației în care își asumă riscuri pe măsura noilor forme literare propuse, în timp ce Proust, francez și clasic, se pierde doar sub imperiul unui control permanent: „the French lose themselves only a little at a time and always manage to find themselves again. Eloquence, intellectuality, and a liking for clear ideas were responsible for Proust's retaining at least the semblance of chronology"[40].

[36] *Ibidem*, p. 69.
[37] *Ibidem*.
[38] Jean-Paul Sartre, *On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner*, în *Faulkner, A collection of critical essays,* Edited by Robert Penn Warren, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1966, p. 87-93.
[39] *Ibidem*, p. 91.
[40] *Ibidem*.

Ca urmare, revenind, putem considera că motivul umbrei, așa cum a fost el numit de majoritatea cercetătorilor operei lui Faulkner, este central pentru structura psihologică a protagoniștilor, atinși de aceeași formă de manifestare a *întunericului relativ*. Incapacitatea lui Benjy, cel mai probabil atins de o tulburare din spectrul autist ignorată sau, la fel de grav, considerată de familie pedeapsă divină, „«Știu eu bine», a spus mama. «E pedeapsa lui Dumnezeu. Stau și mă gândesc uneori»"[41], de a se raporta la ceilalți sau chiar la el altfel decât prin intermediul umbrei, primește un corespondent fidel în felul similar de a fi al fratelui său, Quentin. „Umbra mai era încă pe peron. M-am oprit în prag și am privit cum alunecă umbra"[42], constată cel mai mare dintre frații Compson, uneori urmărit, alteori urmărind, de fapt, întunericul provocat cu propria prezență: „Umbra nu mai era pe peron. Am ieșit în soare și mi-am regăsit umbra. Am coborât pe trepte puțin înaintea ei"[43]. Ca un dublu, așadar, umbra nu însoțește pur și simplu pe cei din familia Compson, ci îi urmărește, caută să se impună ca într-o competiție spre o linie de sosire invizibilă, așa cum *dublul*, în cele mai multe reprezentări ale literaturii universale, se încheie cu un conflict sau cu moartea celui *dublat*.

În repetate rânduri, mai ales în cazul lui Benjy, umbra este descrisă prin dimensiunile ei în comparație cu ceilalți. Îngrijitorii bărbatului, mai mici ca vârstă, nu pot proiecta umbre, în mod evident, la fel de impunătoare precum cea a lui Benjamin. Repetarea scenei și reluarea amănuntului, totuși, ne provoacă spre un demers analitic, mai întâi prin intermediul unei cercetări cunoscute la nivel internațional, intitulate *Scurtă istorie a umbrei*, de Victor Ieronim Stoichiță.

„Dimensiunea enormă a umbrelor merge mână în mână cu demonizarea lor"[44], afirmă cercetătorul, în analiza sa asupra mai multor reprezentări artistice. Ne amintim, fără mari eforturi, cel puțin o scenă din cinematografia modernă sau din animațiile destinate marilor și micilor ecrane, unde comicul de situație, de obicei salvator, este creat prin intermediul unei umbre înfricoșătoare, proiectate de personaje sau de caractere, de cele mai multe ori mici, și destinate rolurilor de victimă. Este doar un

[41] William Faulkner, *op. cit.*, p. 7.
[42] *Ibidem*, p. 74.
[43] *Ibidem*, p. 75.
[44] Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Ediția a doua, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2008, p. 160.

exemplu de utilizare a unei mărci inconștiente, dintre multe altele, care persistă în mai toate formele artistice contemporane sau, așa cum afirmă și Stoichiță, „rădăcinile acestui fenomen se află ascunse în profunzimile inconștientului colectiv”[45].

Cu toate că cercetarea menționată, aparține unui specialist în istoria artei și cu o miză, în principal, spre ilustrații, grafică și pictură, ajunge la concluzii similare celor propuse de noi, în demersul analitic al universului literar faulknerian. Astfel, „...răspunsul cel mai simplu”, la demonizarea și reprezentarea umbrei la dimensiuni mai mari, „se găsește în statutul de alteritate conferit reprezentărilor umbrei purtate”[46]. Experimentarea diferenței, la modul profund intim de Benjy, este dublată de obsesia pentru timp, dar și incest, la Quentin, atras patologic de sora sa, Caddy. Conflictele nerezolvate, sentimentul acut de culpabilitate și credința tinerei femei că întreaga familie stă sub semnul unui blestem, arată destul de clar că alteritatea face parte structural din familia Compson.

Avem, așadar, de a face cu ceea ce Stoichiță numește „distorsionarea și amplificarea umbrei” în romanul lui Faulkner, ca tehnică folosită aproape cinematografic, instinctiv, de către scriitor, „în vederea evidențierii încărcăturii negative a unui personaj”[47], dar nu dintr-o convingere sau dintr-o încercare de a arăta o natură umană malefică, premeditată, ci din credința scriitorului că până și cea mai profundă latură a sufletului uman a fost coruptă de superficialitatea epocii moderne.

Dar, și mai clară este semnificația umbrei la Faulkner dacă facem o scurtă trecere în revistă a principalelor sensuri atribuite acesteia de Carl Gustav Jung. În primul rând, pentru psihanalist, *umbra* reprezintă un arhetip, alături de *anima* și *animus*, adesea cu forme tenebroase de manifestare pentru că „ascund aspectele întunecate ale personalității”[48]. Alcătuirea arhetipului este caracterizată mai ales de trăiri de o calitate inferioară, vecine cu instinctualitatea sau bestialitatea, de natură emoțională, primară, dar care au, după cum arată Jung, o anumită autonomie și chiar un caracter obsedant „sau, mai bine zis, posedant”[49].

---

[45] *Ibidem*, p. 162.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ibidem*, p. 165.
[48] C. G. Jung, *Puterea sufletului*. *Antologie*. *Psihologia analitică*, *temeiuri*, Prima parte, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994, p. 137.
[49] *Ibidem*.

Având în vedere că reprezentarea arhetipului are o incidență neobișnuit de mare în romanul *Zgomotul și furia*, cu care protagoniștii întreține o relație specifică *dublului*, suntem încurajați să credem că dificultatea lecturii, atât de invocată în general, se mai ascunde și în acest detaliu, al unei creații construite exclusiv în jurul unui arhetip, cunoscut lumii din cele mai vechi timpuri, identificat și folosit generos în artă și apoi mascat, uitat, dar intuit, prin formele moderne de comunicare artistică. Pe de altă parte, luând în considerare că toate umbrele lui Faulkner acționează ca după un tipar prestabilit, indiferent de protagoniștii care le provoacă, suntem tentați să credem că scriitorul american se folosește de umbră pentru a construi caracterul central, pe când personajele, numite de noi așa doar în sens convențional, devin de fapt, proiecții diferite ale aceluiași arhetip, *umbre umane*, materializate și cu iluzia libertății și a autonomiei.

Autocritica, susține Jung, este singura și cea mai la îndemână unealtă de identificare și de control a umbrei, atunci când ea ține de natura personală a individului. Mai mult, când umbra este, de fapt, paravan pentru arhetip, accesul la ea și, mai ales, înțelegerea ei, devin surse pentru adevărate epopei. Între umbra ca manifestare personală a unor trăsături thanatice și cea arhetipală diferența este mare și resimțită strict în cadrul pulsiunii de moarte, sau, așa cum formulează analistul, „...e de domeniul posibilului să cunoaștem răul relativ din natura noastră, dar e, dimpotrivă, o experiență pe cât de rară, pe atât de zguduitoare să privim în față răul nostru absolut"[50]. Tocmai acest rău absolut, specific uman, inconștient și colectiv, arhaic, încă îngropat de multiple straturi civilizatoare, dar niciodată extirpat, stă în centrul romanului lui Faulkner, ca o umbră permanentă din a cărei confruntare sau acceptare se naște destinul familiei Compson.

„Un om posedat de umbra sa își stă întotdeauna el însuși în propria lumină și cade în propria sa cursă"[51], susține Jung, iar dacă nu avem în vedere doar figurile propuse aici de Faulkner, prin Benjy, captiv într-o afecțiune care-i traduce viața în simboluri, sau prin Quentin, nevrotiv și obsedat de incestul cu sora sa, condiționat într-un fel spre suicid, ne amintim de protagonistul dostoievskian din *Dublul*, arhetip uman, cu adevărat captiv într-o capcană construită cu migală, prin

[50] *Ibidem*, p. 140

[51] *Idem*, *Opere complete 9/1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003, p. 143.

comportamente deviante, pe toată durata vieții. Și tot Jung aduce o contribuție esențială pentru înțelegerea arhetipului și mai ales a psihologiei sale, supuse în special pulsiunii de moarte. Psihanalistul pune umbra pe același nivel de existență și de determinare cu o altă figură mitică, cea a *trickster*-ului, prezentă în majoritatea culturilor prin forme variate, astăzi de mult îngropate sau secate, precum albiile vechilor râuri[52] și prin care se mai scurge încă foarte puțină apă. Dacă am susținut, indirect, în *Antropologie și comunicare interculturală*, că arhetipul trebuie înțeles prin efectul său terapeutic la nivelul colectivității[53], de a susține viața prin orice mijloace, oricât de bizar ar părea un astfel de demers astăzi, ne-am limitat viziunea spre sensurile constructive ale imaginii de *trickster*. Jung pune problema într-un context mai amplu și arată că psihologia sa, a responsabilului cu buna dispoziție, bufon atât de valorizat în diferitele stadii de evoluție umană, este una complexă și conflictuală de multe ori. Tendințele contrare, prezente în inconștient, devin „un fel de a doua personalitate cu un caracter pueril, inferior"[54], iar analistul vede în ele, de fapt, însăși manifestarea umbrei arhetipale.

Astfel, de la egoismul dorințelor și instinctualitatea indiferentă, în ciuda vârstei protagoniștilor romanului lui Faulkner, la consecințele din plan moral, obiectiv sau intim, psihologic, ni se dezvăluie felul în care eroii surprinși de scriitorul american sunt doar proiecții ale unui arhetip amplu. Benjy, Quentin, Caddy, sora lor și obiectul incestului, dar și mama fraților, Caroline Compson, par dominați de un comportament nevrotic, incompatibil cu viața. Întârzierea clară în dezvoltare, a lui Benjy, este urmată îndeaproape de avalanșa unor trăiri imposibil de controlat și care, în cele din urmă, îl aruncă pe Quentin în singura soluție disponibilă: sinuciderea.

Mama fraților Compson nu pare, nici ea, ocolită de blestemul simțit atât de acut de Caddy, pentru că o afecțiune misterioasă, necunoscută, dar care o face incapabilă de a-și îngriji copiii sau casa, cu urme clare de ipohondrie, sugerează subtil că incestul prin care trece fiica ei, Caddy, a fost experimentat și de mamă, forțată să trăiască nu doar în culpabilitate, ci și cu o materializare a dreptății divine, prin tulburarea fiului său, Benjy. Așadar, vom desluși cum un egoism

[52] *Ibidem*, p. 295.
[53] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, p. 17-18.
[54] C. G. Jung, *Opere complete 9/1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 295.

incapabil de rațiune, shakespearean, întâlnit la Macbeth prin vanitatea orbitoare și incapabilă să mai vadă dincolo de ispita celor trei duhuri, unește toate psihologiile descrise și de William Faulkner în *Zgomotul și furia*.

Tot Jung este cel care concluzionează și susține că *trickster*-ul este „o *figură colectivă de umbră*, o însumare a tuturor trăsăturilor inferioare de caracter ale individului"[55], a cărei asumare este imposibilă sau incompatibilă cu o viață caracterizată de convențiile normalității sau ale sănătății mentale. Cele trei perspective surprinse de scriitorul american în roman demonstrează o supunere aproape totală, de tipul unui abandon, în fața influenței exercitate de umbră. Prin urmare, toți, cu excepția lui Benjamin Compson, devin victimele unor instincte imposibil de controlat, iar criticii care au văzut în bărbatul cu minte de copil, cu vârsta simbolică de 33 de ani, un *imago christi*[56], fără să amintească de relația *trickster* – mântuitor, au intuit totuși că doar figura unui salvator divin poate asuma și depăși arhetipul tuturor trăsăturilor umane negative.

Umbra mai mare a lui Benjy, întotdeauna peste celelalte umbre ale însoțitorilor săi, ca un far în atenția sa sau, uneori, cu rol de busolă ar trebui înțeleasă doar prin intermediul mitocriticii și a *suprasensului* în accepțiune jungiană, pentru că *„Imaginea zeului are o umbră. Suprasensul e adevărat și aruncă o umbră. Căci ce ar putea să existe cu adevărat și în trup și să nu aibă umbră"*[57]? Scopul sau misiunea asumată de don Quijote, de a fi un salvator al unei lumi indiferente și fără a resimți nevoia de a fi salvată, despre care am discutat pe larg în primul volum al lucrării noastre, este *suprasensul* invocat de Jung în relație cu arhetipul salvatorului, prezent în inconștientul colectiv, dar asumat doar de cea mai mică parte a lumii. Și aceasta dacă menirea oferită de *suprasens*, *„...imagine și forță la un loc, splendoare și forță contopite"*[58], adevărat motor, independent de puterea nelimitată a libidoului, îl metamorfozează pe hidalgo într-un cavaler neînfricat și imun la pericolele convenționale ale unei lumi care nu i se potrivește.

---

[55] *Ibidem*, p. 304.
[56] Cliffs Notes on Faulkner's *The Sound and the Fury*, p. 62.
[57] C. G. Jung, *Cartea roșie. Liber Novus*, Editată de Sonu Shamdasani, Introducere de Sonu Shamdasani, Traducere din germană (*Liber Primus, Liber Secundus, Încercări, Epilog, Anexele B și C*) de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2011,p. 230.
[58] *Ibidem*.

Toți eroii lui Faulkner, pe de altă parte, urmează umbra și o folosesc ca pe un reper unic în fiecare decizie, pentru că *„umbra este nonsensul. Ea este neputincioasă și nu are stabilitate"*[59], dar și pentru că *„oamenii cresc ca și plantele, unii în lumină, alții în umbră. Sunt mulți care au nevoie de umbră, iar nu de lumină"*[60]. Spre deosebire de personajele lui Faulkner, don Quijote își asumă umbra, orientându-i energia spre un scop înalt, salvator. Benjy, Quentin sau Caddy, pentru a aminti doar cele mai importante figuri ale romanului lui Faulkner, trăiesc într-un orizont unde umbra este singurul reper și, prin urmare, devin supușii ei: „...acela care nu-și conștientizează propria latură întunecată riscă să fie dominat de ea..."[61].

O formă de conflict între realitatea obiectivă și cea subiectivă, intimă, a construcțiilor mentale apare inevitabil, după cum *suprasensul* și *umbra* se află dintotdeauna în opoziție, mai ales prin ignorarea prezenței lor. Opoziția, ca gestionare a unor forțe opuse, într-o entitate trează și vigilentă, atentă la reacțiile și semnificațiile lor, produce cu totul alte efecte decât manifestarea liberă a unor impulsuri complet străine celui care trebuie să le suporte consecințele. „Trebuie să învăț să te iubesc"[62], îi spune Jung propriei umbre, în primul rând pentru că trebuie exersată și aprofundată cunoașterea sinelui, și în al doilea rând pentru „că trebuie să ne supunem și «să iubim» ceea ce ne oripilează la noi înșine"[63]. Este acesta și un exercițiu intuit de eroii lui Faulkner, dar complet ignorat, ca dovadă a ratării proiectului uman specific modernității în care Benjy, *imago christi*, devine asemeni lui don Quijote, o metaforă a ratării salvării noilor oameni. Desconsiderat, batjocorit, nu reușește să producă nici măcar reflexul toleranței și asta pentru că el nu există cu adevărat în structura inconștientă colectivă. Locul lui este ocupat de un egoism curat, rece și complet indiferent la stările sau nevoile celorlalți. „Întâlnirea cu impulsurile noastre întunecate", susține Sanford Drob, „agresive și thanatice ne oferă nu doar o conștientizare extinsă a propriilor noastre posibilități, ci și o bază importantă pentru empatia cu ceilalți"[64], ceea ce pare să lipsească din întreaga istorie a familiei Compson.

---

[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] Sanford L. Drob, *Ghid de lectură la Cartea Roșie de C. G. Jung*, Cuvânt înainte de Stanton Marlan, Traducere din engleză de Manuela Sofia Nicolae și Victor Popescu, București, Editura Trei, 2016, p. 108.
[62] C. G. Jung, *Cartea roşie. Liber Novus*, p. 235.
[63] Sanford L. Drob, *op. cit.*, p. 242.
[64] *Ibidem*.

Astfel, mitologica luptă dintre elemente opuse, de obicei reduse la imaginile binelui și la cele ale răului, pare, în lumina dialogurilor purtate de Jung cu reprezentări arhetipale ale inconștientului, doar o metaforă sau o simplă creație artistică de inspirație psihologică, unde s-a dat pentru prima dată confruntarea dintre voințe diferite, existente în interiorul aceluiași om. Marea temă a libertății sau, mai degrabă, a iluziei acesteia, abordată de noi încă din primul volum al cercetării, este tranșată de psihanalist într-un mod pe care l-am numi dantesc: „*Christos biruie ispita diavolului, nu și ispita binelui și a înțelepciunii venite de la Dumnezeu. Christos cade deci în ispită. Asta mai aveți de învățat. Să nu vă lăsați biruiți de nicio ispitire, ci să faceți totul de bunăvoie; atunci veți fi liberi și veți fi dincolo de creștinism*"[65].

Alteritatea, sub a cărei proiecție trebuie să trăiască familia Compson, fie prin credința că sunt urmăriți de un blestem, prin fapte specifice unor psihologii bio-instinctuale, fie prin simpla prezență a lui Benjy între ei, ca stigmat social sau marcă a mâniei divine pentru păcate de neiertat, pune pulsiunea de moarte într-o poziție de nezdruncinat atunci când invocăm cel mai cunoscut roman al lui William Faulkner. Vedem urmele luptei cu sinele și cu naturile diferite, existente în același timp în eroii exemplari invocați până aici, la Cervantes, Melville, Dostoievski, Kafka sau Huxley, ca pe cea mai importantă temă a literaturii universale, pe cât de strălucit abordată de scriitori, pe atât de puțin discutată sau identificată de critici.

Criptic, dar cu o profunzime demnă de unul dintre cei mai cunoscuți gânditori ai modernității, Jung vede alteritatea doar prin relația ei ombilicală cu empatia activă. Dificultatea relațiilor umane sau, mai degrabă, utopia lor, prin intermediul unui asemenea deziderat, arată într-un fel, încă o dată, distanța dintre straturile civilizatoare, ale educației și Supra Eului și natura inconștientului colectiv, ca umbră, prea des îmbrățișată de oamenii ultimelor secole: „Dar cine intră în ceva și nu intră concomitent și în altceva, asumând ceea ce îi vine în întâmpinare, va predica și va trăi doar un singur lucru și va face din acesta o realitate. Căci va deveni victima acestui lucru. Dacă intri în ceva și de aceea iei, în schimb, drept dușman pe acel altceva care îți vine în întâmpinare, atunci îl vei combate pe acesta. Căci nu vezi că și acel altceva e în tine. Tu crezi mai degrabă că vine cumva din afară și crezi că îl zărești [...] și ești complet orbit."[66]

[65] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 235.
[66] *Ibidem*, p. 301.

Fluxurile narative din romanul *Zgomotul și furia* folosesc simbolul umbrei în manieră similară sau chiar identică uneori. Surprinse ca manifestări aproape libere, independente de prezența celor care le permit să apară, blocând parțial lumina, există în mai multe dimensiuni fizice și psihice. Întinse pe pământ întotdeauna, ele merg fie înapoi, fie înaintea eroilor, cu diferențe, ca într-o cursă strânsă: „umbrele noastre erau prin iarbă. Au ajuns la pomi înainte de noi", descrie Benjy, „a mea a ajuns acolo întâi. Pe urmă am ajuns acolo, și pe urmă umbrele n-au mai fost"[67]. În vreme ce Benjy doar constată prezența, dispariția sau mișcarea umbrelor, ceilalți le percep într-o manieră activă, implicată, ca într-o dinamică specifică celei mai simple forme de comunicare, prin priviri. Lipsește aproape cu desăvârșire din roman orice trimitere la umbră sau umbre care să le valorizeze negativ sau, eventual, să le pună într-un context de angoasă.

Ivan Evseev arată, în acest sens, că realitatea ancestrală ascunsă în spatele expresiei *a se teme de propria umbră* demonstrează tocmai credința că „umbra era un dublu al persoanei, conținând valențe demonice..."[68]. Pentru eroii lui Faulkner, proiecția propriilor corporalități reprezintă, totuși, măcar prin incidența extrem de ridicată cu care este folosit simbolul, dacă nu prin sensurile utilizării metaforice, expresia acceptării tacite. „E un blestem pe capul nostru nu e vina noastră crezi că noi suntem vinovați..."[69], afirmă Caddy în ceea ce este doar un exemplu de tehnică narativă faulknneriană, unde cuvintele au câștigat o formă de imunitate în fața oricăror semne de punctuație, inutile pentru fluxurile conștiințelor care iau cuvântul.

Particularitatea sau semnificația relației cu umbra, la Faulkner, fără componenta anxioasă de raportare la ea, poate fi înțeleasă, prin urmare, cu ajutorul psihanalizei jungiene, dar și fără un asemenea instrument deoarece textul oferă o serie de indicii generoase privind acea acceptare tacită invocată, a blestemului, a destinului, așa cum este el resimțit de alții sau, pur și simplu, a unor instincte a căror urmare nu mai poate fi evitată. Pentru a invoca doar un singur exemplu de acțiune simbolică, vom aminti că, marcat după cum am arătat până acum, de obsesia incestului cu sora sa, Quentin este descris de scriitor coborând din autobuz „chiar în centrul umbrei"[70] sale.

[67] William Faulkner, *op. cit.*, p. 49-50.
[68] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 623.
[69] William Faulkner, *op. cit.*, p. 147.
[70] *Ibidem*, p. 104.

Imposibila relație cu sora sa, Caddy, dincolo de pulsiunea de moarte, ca încălcare a unui tabu general valabil pentru umanitate, mai ales începând cu perioadele specifice civilizației, nu este pentru scriitor un obiect artistic în sensul convențional, destinat instinctualității și frapării cititorilor. Nici o clipă nu se aventurează textul în descrieri directe, fără traducere simbolică sau care ar putea produce emoții din cele mai puternice. Un dialog între Quentin și sora sa, Caddy, ni se pare sugestiv, atât pentru simbolurile folosite, cât și pentru tehnica narativă:

„sărmanul de tine Quentin
[...]
n-ai făcut asta niciodată nu-i așa
ce să fi făcut ce
asta ce-am făcut eu
ba da ba da de o grămadă de ori cu o grămadă de fete
pe urmă plângeam mâna ei m-a atins iarăși și eu plângeam pe bluza ei udă
[...]
mai ții minte ziua când a murit mama mare când tu te-ai așezat în apă numai în pantalonași
da
am pus vârful cuțitului pe gâtul ei
[...]
numai o secundă-mi trebuie am să încerc să nu te doară bine
vrei să închizi ochii
nu așa are să trebuiască să apeși mai tare
pune mâna pe el
[...]
nu plânge
nu plâng Caddy
apasă ai de gând să-l
vrei tu
da haide
pune mâna pe el
nu plânge săracul de tine Quentin
dar nu puteam să mă opresc ea mi-a strâns capul pe sânii ei uzi și tari îi auzeam inima bătând
[...]
ce e ce faci
i s-au contractat mușchii m-am dat la o parte..."[71].

[71] *Ibidem*, p. 141-142.

Simbolurile matricei materne, alăturate de cele ale masculinității active, dar neinițiate, construiesc una dintre scenele de mare tensiune ale romanului unde incestul, ca instinct de nestăpânit la Quentin, devine, în parte, și scenă de seducție din partea personajului feminin, Caddy. Nici măcar în ordinea carnală a naturii, redusă la instinctualitatea primară, Erosul nu se poate manifesta cu energia sa protectoare și regeneratoare a vieții. Sugestiile incestului, la mamă și la fiică, sunt completate de un Eros deturnat, orientat spre obiecte tabu, inaccesibile, și de o promiscuitate sexuală prin care Caddy încearcă să compenseze credința într-un destin thanatic rezervat familiei sale. Mircea Mihăieș, a cărui cercetare se apropie de exhaustiv, este printre puținii cercetători ai lumii proiectate de Faulkner în romanele sale care să identifice o legătură intimă între ficțional și biografic. O întrebare, adresată din public, de unul dintre cititorii săi, în anul 1957, arată criticul român, atinge cu o acuratețe interpretativă deosebită o parte a vieții scriitorului american: „«...există vreo explicație a faptului că, deși Caddy are un rol atât de proeminent în roman, nu aveți o secțiune care să prezinte punctul de vedere sau impresiile ei...»"[72]? Răspunsul lui Faulkner, esențial pentru viziunea propusă de cercetarea noastră, psihobiografică, arată o natură compensatoare a creației care, dacă în general rămâne inconștientă, pentru scriitor a devenit, la un moment dat, revelație: „«Eu, care n-avusesem o soră și care-am fost blestemat să-mi pierd fiica sugară, am început să-mi fac o fetiță frumoasă și tragică»"[73]. Nicicând *romanul familial* nu a avut parte de un tablou atât de generos cu exemplele nevrotice!

Părinți atinși de traume necunoscute, dar care au determinat la mamă o ipohondrie incompatibilă cu viața[74], iar la tată un pesimism patologic, transmis mai departe copiilor, nedotați cu resorturile necesare gestionării lor. Cu excepția lui Benjy, afectat structural cu ceea ce noi speculăm, considerând totuși tipologia simptomelor sale, ca fiind o tulburare din spectrul autist, Quentin și Jason nu reușesc să se încadreze în ceea ce este considerată drept viață firească. Pornirile incestuoase, fobia

[72] Mircea Mihăieș, *Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, p. 463.

[73] William Faulkner, *apud* Mircea Mihăieș, *Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, p. 466.

[74] Având în vedere că numele dat lui Benjy, la naștere, este Maury, după numele unicului frate al mamei, și că femeia trăiește animată de credința că pedeapsa divină o urmărește, putem propune un alt scenariu de tip incestuos, preluat de copiii familei Compson.

sau fixația, privind natura și scurgerea timpului, sfârșite în suicid, întâlnesc la celălalt frate Compson, Jason, o rezistență de tipul unei ideologii în care se angajează pentru a încheia un șir de comportamente thanatice. *Postfața* romanului trece, ca un generic, peste viețile tuturor celor surprinși în roman. Dacă Benjy ajunge să fie „scopit în 1913 [...] în urma unei încercări începețoșate și nereușite a fratelui său de a viola o fetiță trecând prin fața casei"[75], Jason, „primul Compson sănătos la cap"[76] respinge orice instinct erotic asumându-și o viață de celibatar, fără urmași.

Cronica familiei Compson este destinată unei opriri și, încet, estompări în marea masă a lumii. Lecțiile tatălui, directe sau indirecte, pentru copiii săi, întăresc conștiința nevoii de a întrerupe o linie de sânge – singura cale rămasă pentru eliberare. „...numai când se oprește ceasul", îi spune tatăl lui Quentin, „revine timpul la viață"[77], iar scriitorul ne asigură în *Postfață*, prin ultimele cuvinte, că doar cei ancorați la mijlocul celor două dimensiuni, între trecut și viitor, ca Dilsey, vor continua să existe: „Ei au dăinuit"[78]. Ceasul devine pentru Faulkner cea mai bună metaforă a unei morți în desfășurare, ca proces pe care Kafka îl surprinde prin metamorfoza bruscă a lui Gregor Samsa. Cu semnificațiile sale moderne, întâi ca instrument de măsurare și apoi accesoriu sau bijuterie fără alt scop decât estetic, ceasul măsoară, orientează și oferă reper în timp, dar devine și o unealtă în procesul alienării.

Existența, în cadrul alterității, prin Benjy sau prin intermediul populației de culoare a căror drepturi începeau să intre în atenția comunității din Statele Unite, în cadrul familiei, cu tare specifice sau supuse unei vieți pulsionale, fără echilibru, l-a interesat pe Faulkner aproape într-un sens științific. Tipologiile sale umane, dependente de morbiditate și condiționate în vieți nefericite, par determinate de o pulsiune a repetiției, spre etern.

Ca marcă a lui Thanatos, repetiția invocată de scriitorul american, similară dramei conștientizate și de Macbeth prin celebra replică „dar mâine și iar mâine, tot mereu", tradus de P. P. Carp, „așa mâine și mâine, și de iznoavă mâine"[79], descrie imposibilitatea omului modern de a mai trăi viața, doar pentru bucuria unei clipe a cărei semnificație îi rămâne ascunsă pentru

[75] William Faulkner, *op. cit.*, p. 315-314.
[76] *Ibidem*, p. 312.
[77] *Ibidem*, p. 78.
[78] *Ibidem*, p. 318.
[79] William Shakespeare, *Macbeth*, *Tragedie în cinci acte*, Traducere de P. P. Carp, p. 123.

totdeauna. Scurgerea timpului, intuită de Shakespeare într-un moment de geniu, devine astăzi, la peste 450 de ani, subiect de cercetare pentru antropologi și sociologi, în condițiile în care timpul este direct implicat în majoritatea stărilor depresive sau nevrotice, în general. Viața ca o simplă scurgere a timpului, fixată în cadranul ceasului, este complet golită de Eros și, prin urmare, devine obiect thanatic, steril.

Prin urmare, ne întoarcem, pe ultima parte a subcapitolului dedicat romanului *Zgomotul și furia*, la personajul complex Benjy. Aproape pentru a compensa stereotipizarea suportată de protagonist și impusă, de cele mai multe ori, chiar de către familia sa, prin apelativul unic *idiot* sau prin construcția *s-a născut idiot*, scriitorul american asociază bărbatului captiv într-o minte de copil o creativitate deloc surprinzătoare imaginarului infantil. Felul neobișnuit al lui Benjy de a recepta lumea și stimulii din jurul său, printr-o traducere simbolică, mai aproape de inconștient și de vis, decât de rațiunea specifică stării de veghe, îl transformă într-un element al Erosului, creator prin excelență. În același timp, toate sugestiile simbolice ale romanului construiesc în tipologia personajului existența unor trăiri specifice unui trup aflat la 33 de ani, dar și a iubirii manifestate sub cea mai naivă și benignă formă.

Cu mult înainte de ultima parte a romanului, în *Postfața* de tip generic unde se face o ultimă trecere peste viețile principalilor eroi descriși de Faulkner, apare credința că nimic din viața lui Benjy nu poate rămâne la fel ca în momentele descrise peste tot în roman. Veșnica mișcare a materiei, imperceptibilă pentru ochi, înseamnă totuși schimbare de formă, într-o tranziție pe cât de lentă, pe atât de sigură, iar asaltul de tip sexual, descris în ultimele rânduri ale romanului, care îi aduce lui Benjy o pedeapsă fizică mutilantă, pare doar o scenă întârziată, a cărei semnificație scriitorul o propune spre alegere cititorilor. Prin urmare, vom constata că doar de continua mișcare a lucrurilor putem fi siguri și doar atunci când invocăm orice materie din universul cunoscut, inclusiv oamenii, cu procesele lor fizice și psihice. Violența necesară unei agresiuni sexuale, pe de altă parte, în cazul lui Benjy, poate fi sugerată doar prin intensitatea plânsului sau a strigătelor sale.

Blocat în trei dimensiuni, Benjy iubea doar câteva lucruri, după cum menționează scriitorul în ultima parte a textului: „pajiștea care fusese vândută pentru a plăti nunta lui Candace și pentru ca Quentin să poată fi trimis la Harvard, pe soră-sa

Candace, lumina focului"[80]. Pentru mintea tulburată a bărbatului, blocat într-o lume restrânsă, dar dinamică și plină de viață prin eforturi compensatoare de tip reflex, o fetiță ca oricare alta ar putea reprezenta nu doar un stimul de rememorare a imaginii mamei, ci și resuscitarea imaginii fetiței atât de iubite, dar pierdute: sora sa, Caddy: „...nu a pierdut nici unul din aceste trei lucruri", mai amintește laconic scriitorul, ca un regizor al documentarului de familie, „deoarece nu-și mai putea aduce aminte de soră-sa ci doar de pierderea ei..."[81]. În lumea superficială descrisă atât de fidel de Faulkner, tulburările sau bolile și prejudecățile colective intră sub aceleași reflexe și stigmate, iar cel mai subtil exercițiu al fluxului de conștiință îi este rezervat în roman unui personaj colectiv, la fel de atins de tare și frustrări, de angoase și de stări de culpabilitate ca însăși întreaga familie Compson.

Specificul creativității proiectate de scriitor în figura lui Benjy, simbolic și de o naivitate primitivă, simplă, redusă la elementele esențiale ale câmpului de percepție, este de nezdruncinat. După cum afirmă, cinic, una dintre figurile meteorice din fundalul care construiește comunitatea, „«vrei să spui că de treizeci de ani are trei ani»"[82], cu excepția realității și a oamenilor din jurul lui care o determină, pentru erou nimic nu pare supus schimbării. Fixațiile și impulsurile cele mai puternice sunt și cele mai rezistente în fața trecerii timpului, iar un potențial asalt, văzut așa de o comunitate doar prin intermediul universului limitat, atribuit bărbatului cu minte de copil, nu poate reprezenta nici o formă de evoluție, nici un semn al suferinței resimțite în urma despărțirii de sora sa, garanție a păcii și a iubirii necondiționate.

„Puteam să miros frigul luminos"[83], „Caddy mirosea ca frunzele"[84] sau „Caddy mirosea ca pomii"[85], constatare repetată obsesiv în mintea celui care este blocat doar într-o singură formă de comunicare, prin plâns, arată totuși, pe lângă atracția personajului pentru flori, altă temă constantă a romanului, aceea că Benjy este, în pofida lumii și a stereotipurilor proiectate în orice relație socială, un element activ al pulsiunii de viață. Ascuns

[80] William Faulkner, *op. cit.*, p. 315.
[81] *Ibidem*.
[82] *Ibidem*, p. 17.
[83] *Ibidem*, p. 7.
[84] *Ibidem*, p. 8.
[85] *Ibidem*.

într-o lume de neînțeles pentru ceilalți, unde totul se mișcă haotic, protagonistul nu are la îndemână, exceptând plânsul său, nici un resort pentru a controla mediul sau pentru a transmite orice mesaj. „Camera a plecat, dar eu n-am tăcut, și camera a venit îndărăt”[86], este doar un exemplu al viziunii strălucite folosite de scriitor pentru a construi coerent un univers haotic, cu legi proprii, străin de acțiunile simple și specifice vieții moderne.

Dacă ceilalți frați ai familiei, inclusiv părinții lor, reprezintă fără îndoială metafore ale pulsiunii de moarte, blocați în comportamente compulsive, de repetiție, prin suicid, prin negarea oricărei relații sau prin negativism, prin pesimism sau incest, afirmația că Benjy, pentru faptul că este diferit, este și opus lui Thanatos, nu poate fi suficientă. O frică reală, palpabilă, sub forma unei neobosite raportări la posibilitatea ca Benjy să plângă, declanșat de un stimul neplăcut, există în majoritatea paginilor și scoate la suprafață cu ușurință o natură la fel de sălbatică și de străină ca însăși cea a bolii eroului: „«Știi că altminteri începe să plângă»”[87], „«Vrei să-l faci pe nenorocitu ăsta de idiot să-nceapă să zbiere în mijlocul pieței»”[88] sau „*N-ai de gând să taci cu zbieretele și smiorcăitul ăsta, a spus Luster. Nu ți-e rușine să tot ragi așa*”[89]. Absența semnelor de punctuație arată că bărbatul receptează orice mesaj, strigăt, întrebare retorică sau simplă constatare într-un canal liniar, fără nici un fel de inflexiune sau semnificație dincolo de primul și de cel mai simplu sens al semnelor acustice. Nu oamenii par să îi transmită mesaje coerente, ci umbrele lor sau simbolurile din jur.

Există și o importantă componentă socială în felul în care este acceptat eroul de familia sa. Invocarea vecinilor, oamenilor străini sau, în general, a unui comportament neacceptat social, stă în spatele fiecărui reproș inutil aruncat de familie lui Benjy. Fără să fie o coincidență, Luster, principalul îngrijitor al lui Benjy, însărcinat cu misiunea de a-l plimba și urmări de cele mai multe ori, este printre cele mai tinere personaje ale romanului, după cum îl descrie concentrat, în câteva rânduri, scriitorul: „Un bărbat, în vârstă de 14 ani. Care nu numai că era în stare să aibă grijă din toate punctele de vedere de un idiot de două ori mai în vârstă decât el și de trei ori mai voinic decât el, dar chiar se pricepea să-l facă să-i treacă vremea mai ușor”[90]. Bărbatul cu

[86] *Ibidem*, p. 41.
[87] *Ibidem*, p. 9.
[88] *Ibidem*, p. 12.
[89] *Ibidem*, p. 10.
[90] *Ibidem*, p. 318.

minte de copil și copilul cu atributele unui bărbat, așadar, reușesc să se întâlnească de cele mai multe ori într-un dialog fără cuvinte și într-un echilibru în permanență fragil între liniște și strigăt sau plâns isteric. Luster este și printre singurele personaje care par să aibă acces la semnificația plânsului sau a scâncetului emis, ca zgomot de fond uneori, de Benjy: „«Dumnezeu știe [...]. Așa-l apucă. Toată dimineața a zbierat. Cred că din cauză că azi e ziua lui»"[91].

Cu toate că pentru ceilalți eroi ai romanului, reprezentanți ai unei societăți globale până la urmă, manifestările lui Benjamin Compson (Benjy) sunt diferite, de la scâncet, la plâns sau la urlet neconsolat, ca manifestare a groazei absolute prin zgomotul și impactul emoțional produs, pentru emițătorul acestor mesaje, pentru Benjy, ele reprezintă doar satisfacerea aceleiași funcții: comunicarea. Un exemplu complet ignorat, din perspectiva scenariului de comunicare, arată diferența dintre cele două lumi: „...Caddy s-a întors spre mine și mi-a spus: «Taci». Am tăcut [...]. «Taci, Benjy», a spus ea. «Nu mai fug». Așa că am tăcut [...]. *Ce dracu o fi cu tine, a spus Luster. Nu poți să taci din gură o dată și să te joci în apă ca oamenii*"[92]. Obediența eroului este una fără legătură cu orizontul de așteptări ale celor care și-ar dori *să tacă*.

Adunate în mod simbolic, ca pentru o discuție academică despre tăcere, tipologiile psihologice și umane propuse de Faulkner se organizează ușor în două categorii, inclusiv prin respectarea majorității și a minorității, ca entități firești în orice comunitate modernă. Liniștea așteptată din partea celorlalți înseamnă, destul de clar, o formă de abuz, ei singuri nefiind reprezentanții tăcerii. În schimb, forma de comunicare aleasă sau, pur și simplu disponibilă eroului cu vagi și simbolice trăsături de salvator, este de fapt sursa conflictului și nevoii permanente de atenționare. Scâncetul, plânsul sau strigătul, semne ale suferinței sau cel puțin ale neplăcerii, devin pentru toți membrii comunității și ai familiei una și aceeași formă de comunicare, prin elementul comun al nefericirii proiectate în fiecare mesaj al lui Benjy. Ca într-o oglindă prea clară, de o luciditate infernală, unde suferința curată, continuă și ascuțită există, trebuie să se privească fiecare din cei care aud „cuvintele" lui Benjy. Prin urmare, la cele două capete ale acestui proces de comunicare,

[91] *Ibidem*, p. 17.
[92] *Ibidem*, p. 19.

există și o înțelegere diferită privind semnificația cea mai simplă a *tăcerii*. Când Benjy consideră că a tăcut, îndeplinind astfel dorința surorii sale, revine aceeași cerere și, mai mult chiar, o mustrare pentru incapacitatea sa de a tăcea. Faulkner sugerează aici, nu fără un exces de subtilitate care nu face decât să aducă un plus de valoare textului prin incitarea oricărui demers hermeneutic sau, mai simplu, de lectură, că între scâncet și plâns sau strigăt diferențele sunt nu numai atât de mari, dar și foarte diferite de interpretările convenționale ale majorității. Nu o dată scâncetul lui Benjy este asumat de erou ca o adevărată tăcere, fără însă să și respecte dorința celor din jurul său.

Observăm, așadar, că și scâncetul, ca tăcere, pune liniștea atât de rară a romanului, cu scene zgomotoase și impresionante prin acustică, într-o ipostază totemică, dar privată de spiritualitate și sacru. Valorizată pozitiv, doar prin asumarea ei de către Benjy, tăcerea pare singura și cea mai bună soluție impusă bărbatului cu minte de copil pentru ca restul comunicării și socializării să se poată desfășura netulburate. Ceea ce face eroul, indirect, prin permanentul zgomot de fond, pentru el însuși o tăcere, reușește să declanșeze în cadrul normal, tăcerea adevărată, ca absență a sunetelor articulate: „tăcutul pune la grea încercare nervii celorlalți și induce un comportament brutal sau de seducție față de el pentru ca vraja să fie ruptă”[93].

Pentru Benjy noțiunile considerate normale și simbolurile golite de conținut ale lumii au, de cele mai multe ori, semnificații diferite. Captiv într-o lume cu un univers de manifestare limitat doar la câteva dimensiuni ale comunicării primare, incapabil să acceseze cea mai importantă parte a procesului, nonverbală, Benjy face din tăcere, zgomot și, invers, din zgomot tăcere. Prezența sa, ca o atenționare neobosită, ecou al suferințelor închise sub presiune, acumulate până la punctul de explozie, dar eliberate treptat prin supapa unui scâncet prelung, continuu, devine o marcă a Erosului printr-o paradoxală violență, zvârcolire a vieții care încă se află undeva sub nenumăratele straturi de indiferență și de superficialitate socială. Pentru că ceilalți, din și prin alegerile lor, ajung fie la suicid, fie la o blocare în compulsii și trăiri exclusiv de tip anxios sau de promiscuitate sexuală, în timp ce Benjy se naște diferit, iar prin intermediul celorlalți și a lipsei lor de empatie rămâne la fel. Indiferența, ca emblemă a

[93] David Le Breton, *Despre tăcere*, Traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL, 2001, p. 65.

relațiilor de familie, morbidă prin efectele ei devastatoare, este pusă în fața unei manifestări elementare de viață, ca strigăt primordial, primul din existența unui nou-născut și cel mai important. Șocul nașterii, prin despărțirea de matricea ocrotitoare maternă și prin intrarea brutală într-un spațiu complet nou senzorial, este marcat în principal de un prim strigăt sau scâncet al copilului, prin care alveolele pulmonare se deschid, iar întregul corp începe, prin această primă respirație strigată sau plânsă, să trăiască în noua dimensiune. Poate că nu întâmplător scriitorul descrie, fidel unei nevoi de a surprinde toate detaliile agoniei lui Benjy, cum plânsul sau strigătul său este întrerupt sau, de multe ori, asociat doar unui singur proces esențial vieții și producerii zgomotului: respirația – „...glasul îi creștea cu rare pauze pentru respirație"[94]. Primul contact cu lumea, asociat unei traume cu influență decisivă pentru dezvoltarea psihologică, emoțională a individului, devine pentru eroul lui Faulkner un portal simbolic prin care Benjamin este nevoit să treacă în mod repetat.

Suferința, cu toate manifestările ei primare, zgomotoase, devine astfel formă de manifestare a vieții, imposibil de redus pur și simplu la tăcere, metaforă thanatică în romanul lui Faulkner. În puținele situații, când tăcerea există, ca o prezență străină și complet neobișnuită universului faulknerian, ea are o valoare morbidă și este asociată unor stimuli cromatici închiși sau unor simboluri care descriu deschis nu atât moartea, cât absența vieții. Iar Benjy este, evident, ca element central al Erosului, folosit tocmai în sensul construirii unei scene simbolice: „...el și cu Ben se îndreptară spre curtea din spate. Ben mai scâncea încă, deși nu prea tare [...]. Focul se stinsese. Nu se auzea nici un zgomot în casă [...]. Nu se auzea de nicăieri nici un zgomot. Camera lui Quentin era așa cum o lăsaseră [...]. Ușa camerei doamnei Compson era închisă [...]. Storurile erau lăsate, camera era în penumbră, ca și patul..."[95]. Îndepărtarea sau somnul lui Benjamin, focul stins, liniștea ca de criptă, camera fiului care sfârșește prin suicid, neschimbată, ca părăsită și cea a mamei, întunecată și, în ciuda prezenței femeii, cu aparența unui gol existențial, reprezintă fără îndoială semnele lui Thanatos.

Plânsul sau strigătul disperat al lui Benjy este asociat în mod evident cu două situații sau simboluri: *sora sa*, Caddy, arhetip matern de dragoste necondiționată, care compensează

[94] William Faulkner, *op. cit.*, p. 297.
[95] *Ibidem*, p. 277.

absența mamei reale, și *florile*, de care eroul se simte atras în mod irezistibil: „«Dă-i o floare s-o țină», a spus Dilsey. «Asta vrea»"[96]. Caddy și florile au un conținut simbolic, identic și devine evident că nu doar bărbatul cu minte de copil este capabil să vadă dincolo de reprezentarea simplă, rece și indiferentă, a lucrurilor din universul înconjurător, ci și Luster, tânărul însărcinat cu îngrijirea lui.

În acest sens, ne folosim doar de o secvență exemplară, din punctul nostru de vedere, pentru contopirea sensurilor în cazul a două simboluri diferite, iar în același timp întărim ipoteza care-l pune pe eroul lui Faulkner într-o ipostază similară cavalerului imaginat sau proiectat de Cervantes. Batjocura folosită în majoritatea scenelor de interacțiune socială de partenerii de dialog ai lui don Quijote are un corespondent fidel în toți cei care trec pe lângă Benjy.

Astfel, prima parte a romanului *Zgomotul și furia* îl descrie pe erou, din nou, umblând cu ceea ce el consideră a fi flori: „Am pus cealaltă floare în sticlă. «Om în toată firea», a spus Luster. «Te joci cu două crenguțe într-o sticlă» [...]. Luster a răsturnat florile cu mâna. «Așa o să-ți facă și ție la Jackson când o să-ncepi să zbieri». Am încercat să ridic florile. Luster le-a ridicat și n-au mai fost. Am început să plâng. «N-ai decât să zbieri», a spus Luster. «Zbiară cât poftești. Dacă vrei cu tot dinadinsul să ai și pentru ce să urli, na. Caddy», a șoptit. «Caddy. Hai zbiară acuma. Caddy»"[97]. Ceea ce pentru Benjy este reprezentare a florii, pentru Luster devine fie crenguță, fie pur și simplu iarbă, în relație cu aceeași scenă: „«Se juca cu sticla aia cu ierburi...»"[98].

Ca urmare, nu considerăm că „relația simbolică *femeie-floare*"[99], după cum este numită de Ivan Evseev, are nevoie de un demers suplimentar pentru a fi întărită ca marcă a culturii și imaginarului colectiv, însă asocierea făcută de protagoniștii lui Faulkner, dintre fată și floare, este la fel de complexă ca însăși structura romanului. În primul rând, evocarea registrului vegetal, totuși diferit în detalii în funcție de viziunea folosită de scriitor, sugerează, într-o manieră poetică, concentrată și fixată pe intimitatea sau pe partea centrală a încărcăturii simbolului, tipologia relației stabilite cu obiectul. Pentru Benjy, floarea, ca

[96] *Ibidem*, p. 11.
[97] *Ibidem*, p. 50.
[98] *Ibidem*, p. 51.
[99] Ivan Evseev, *Cuvânt – Simbol – Mit*, Timișoara, Editura Facla, 1983, p. 23.

metaforă a feminității și, în special, a surorii sale, arată dincolo de o dependență psihică, o afecțiune de tip primar, specifică unui copil în prima parte a dezvoltării sale cognitive, capabil să recunoască vocea sau sunetele articulate ale mamei, spre deosebire de altele. Pentru Luster, tot ce este floare în imaginarul lui Ben, reprezintă, de fapt, joaca inutilă cu *două crenguțe*[100], sau cu niște „ierburi", ceea ce nu reduce din semnificația arhetipului feminin, fertil și asociat, de cele mai multe ori, vieții și renașterii. În schimb, metafora ascunsă în spatele acestor detalii arată atât o înțelegere profundă a rolului jucat de Caddy pentru echilibrul emoțional al fratelui său, cât și o referire obiectivă, rece și indiferentă la tânăra femeie.

În al doilea rând, faptul că Luster numește florile lui Ben, „crengi" sau „ierburi", invocând în același timp imaginea fetei pentru a-i accentua sadic, chiar gratuit, criza și angoasa, demonstrează, după cum am afirmat deja, intuiția rolului profund terapeutic jucat de soră în fragila balanță psihologică a lui Ben. Așadar, considerăm că ramura de măslin purtată de porumbel, pentru a anunța începutul scurgerii apelor (Facerea, 8, 11), deci sfârșitul pedepsei divine, poate aduce o completare a felului și a semnificației în care Caddy, și doar numai ea, îl poate liniști pe fratele său.

Mai bine poate fi înțeleasă secvența în care Luster îi repetă lui Ben numele surorii, pentru a-i provoca o reacție emoțională puternică, dacă ne referim chiar la prima scenă a romanului, unde bărbatul afectat se ține de un gard și urmărește jocul de golf al băieților. Unul dintre ei, la un moment dat, strigă ceva ce declanșează o emoție de tip reflex lui Ben (Benjy), ceea ce explică în mare parte și ipoteza noastră despre agresiunea sexuală (văzută așa de comunitatea indiferentă și mulțumită cu

[100] Nu credem că ar putea fi întâmplător și, cu atât mai puțin, fără semnificație detaliul privitor la cele două crenguțe folosite în jocul său de Benjamin. După cum un copil se supără de câte ori este întrerupt din activitatea ludică, realitate alternativă în care crede la modul absolut și în care investește energiile sale, Ben resimte intervenția lui Luster ca pe o agresiune imposibil de justificat sau de tolerat. Și considerând, încă o dată, dimensiunea ludică, exemplară pentru copilărie, cele două crenguțe în aceeași sticlă, conform capacității nelimitate a celor mici de a *deplasa* (acțiune specifică visului și care, conform teoriei freudiene, înlocuiește elementele latente cu simboluri îndepărtate sau cu aluzii), trebuie să apreciem capacitatea deosebită pe care o arată scriitorul în privința asumării perspectivei unui copil, fie de vârstă mică, fie atins de o tulburare oarecare. Sunt două, cel mai probabil, pentru că Faulkner a înțeles cum doar un copil poate vedea în câteva bețe, tunuri, săbii, copaci sau pur și simplu simboluri pentru oameni, în absența altor jucării. Iar relația lui Benjy cu Caddy, sora sa, este în mod clar una puternică și imposibil de rupt sau de anulat.

cel mai simplu și frapant răspuns) pusă pe seama bărbatului în *Postfața* romanului: „«Aici caddie». Și a izbit mingea”[101]. În limba engleză, „caddie”, chiar dacă fonetic se încadrează aproape identic în rezonanța numelui personajului feminin, înseamnă o persoană care cară crosele de golf și care oferă asistență jucătorilor, după caz[102]. Fără să facă diferența, în mod evident, între meserie și numele surorii sale, și fără să fie descris în mod direct reacționând, Benjy nu poate rămâne indiferent la auzul a ceea ce pare numele tinerei femei: „«Ia ascultă la el», a spus Luster. «Grozav mai ești – treizeci și trei de ani și uite cum te porți [...]. Taci cu scâncetu ăsta»”[103].

Prima lectură, prima pagină, așadar, pun cititorul în ipostaza unui învățăcel nevoit să rețină meticulos reacții și detalii care fie se explică, fie devin mai clare doar prin parcurgerea întregului text și a fluxurilor de conștiință diferite. Deschiderea romanului atrage atenția asupra dependenței psihologice dintre un bărbat cu minte de copil și sora sa mult mai tânără, aflată în pragul descoperirii și explorării propriei sexualități. Unul dintre cele mai neobișnuite tipologii psihologice ale literaturii universale, Benjamin Compson, născut Maury, a fost considerat adesea un *radar moral* pentru întreaga sa familie. Și așa cum activitatea radarului este, de obicei, una silențioasă și fără efecte speciale în utilitatea sa, eroul lui Faulkner cade pradă, într-un fel cu mult mai dramatic decât rolul perceput social al lui don Quijote, lumii incapabile de a-l vedea cu adevărat. Martorul unor derapaje comportamentale sau pur și simplu al unui comportament promiscuu, chiar din partea fetei adorate, bărbatul cu minte de copil are totuși capacitatea de a empatiza și de a percepe o agresiune la adevărata ei valoare, motiv suplimentar care să ne convingă că finalul generic propus de scriitor, în ciuda unei treceri în revistă, de tip documentar-biografic, rămâne în cadrul imaginarului și al personajului colectiv din a cărui perspectivă nu se mai poate ieși.

Pe de altă parte, din perspectivă psihanalitică, una dintre scenele romanului reia, la modul simbolic, semnificația falică a cuțitului folosit de Quentin, cu toate valențele agresive: „Charlie a venit și și-a pus mâinile pe Caddy și eu am plâns mai mult. Am

[101] William Faulkner, *op. cit.*, p. 5.
[102] *Dicționar explicativ al limbii engleze*, *The Penguin English Dictionary*, Consultant editorial Robert Allen, Traducere de Dan Dumitrescu, București, Editura Litera Internațional, 2005, p. 191.
[103] William Faulkner, *op. cit.*, p. 5.

plâns tare [...]. A început să respire repede [...]. Caddy s-a luptat. Amândoi respirau repede"[104]. Psihanaliza a fost prima care a arătat cum un copil, pentru că, indiferent de cum este numit eroul, el totuși are un mod infantil de a se raporta la lume, își construiește o concepție sadică asupra relațiilor sexuale. Altfel spus, Freud afirmă că la vârste mici actul sexual, la care copiii asistă din nefericire și din imprudența părinților, nu poate fi nici înțeles și nici interpretat decât „ca un fel de brutalizare sau dominare, deci în mod sadic"[105].

Pe linia unor procese psihologice inevitabile, Freud afirmă că „o astfel de impresie din fragеda copilărie contribuie mult la predispoziția pentru deplasarea sadică de mai târziu a scopului sexual"[106]. Numită ulterior, *scenă originară*, imposibil de evitat pentru că nu se află sub puterea copilului de a o alege sau respinge, martor nevinovat al intimității dintre adulți, părintele psihanalizei arată că odată cu dezvoltarea mentală apare și credința că „procesul observat ar fi un act brutal"[107]. Prin urmare, ceea ce pare în ochii lui Benjy o luptă și o formă de rezistență în fața atingerilor unui străin, ar putea fi, de fapt, atât o scenă erotică, cât și una declanșatoare a sadismului său de mai târziu prin care ar putea chiar agresa cu adevărat o fată, prin prisma unui exemplu învățat în mod repetat din promiscuitatea surorii sale. Capabil să învețe, fără îndoială, bărbatul mai demonstrează în mod repetat și o abilitate, regăsită în formă pură și reală la copii în general, de a citi mesajele nonverbale, dar și de a rezona cu trăirile celorlalți în funcție de nivelul de apropiere.

Chiar dacă textul nu descrie în mod direct, ceea ce oricum nu este specific literaturii lui Faulkner, scena de erotism gratuit, culpabilitatea resimțită de Caddy pare un indiciu important: „«Nu mai fac», a spus. «Nu mai fac niciodată.» [...] Pe urmă a plâns, și eu am plâns și ne-am ținut unul de altul [...]. Caddy a luat săpunul de rufe și s-a spălat pe gură la chiuvetă, tare. Caddy mirosea ca pomii"[108]. Permanenta comparație a fetei cu elemente ale universului vegetal devine mărturie pentru un imaginar simplu

[104] *Ibidem*, p. 43-44.
[105] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 1999, p. 90.
[106] *Ibidem*.
[107] *Idem*, *Opere*, Vol. II, *Nevroza la copil*, *Micul Hans*, *Omul cu lupi*, Traducere din limba germană de Rodica Matei, Ruxandra Hosu, București, Editura Trei, 2000, p. 155-156.
[108] William Faulkner, *op. cit.*, p. 44.

spre primitiv, dedicat Erosului. Oglindă pentru trăirile fetei, Benjy arată așadar, în mai multe rânduri, că înăuntrul zgomotului permanent și a lumii sale simbolice se ascunde totuși un spirit atent și implicat în lumea construită din stereotipuri. „*Și plângea, și mă ținea în brațe*", descrie prima parte a romanului, dedicată viziunii lui Benjamin, „*și am început să plâng*"[109], în același tipar de interacțiune cu sora sa. Tristețea tinerei fete are ceva contagios și este imediat resimțită și împărtășită de bărbatul considerat incapabil să gândească sau să simtă.

Tot prin intermediul celui mai complex personaj al romanului ar putea fi înțeles și Quentin, pentru că între cei doi frați, despărțiți de o lume, prin faptul că primul este considerat pur și simplu un idiot, iar al doilea are, pe bună dreptate, aspirații să studieze la Harvard, există un teren comun, de comportament afectiv sau de răspuns specific într-o situație stresantă. În timp ce Benjamin nu-și poate stăpâni lacrimile sau strigătele și exploziile emoționale, „nu plângeam, dar nu puteam să mă opresc"[110], sau „n-am mai plâns, dar nu puteam să mă opresc"[111], Quentin, tot într-o scenă de interacțiune cu Caddy, este descris aproape în aceeași manieră: „...nu plânge săracul de tine Quentin dar nu puteam să mă opresc ea mi-a strâns capul pe sânii ei..."[112].

Fără excepție, toate scenele invocate au două trăsături în comun, relevante dintr-o perspectivă terapeutică, speculată strălucit de scriitorul american. Prima și cea mai importantă este sora celor doi bărbați, ambii fără experiență în „îmbrățișările active", deci neinițiați în dimensiunea carnală a Erosului, care devine un facilitator în comunicarea cu sinele și în identificarea trăirilor cu valențe negative. A doua trăsătură, care ne atrage atenția, este vizibilă doar prin suprapunerea scenelor și identificarea unor motive cum ar fi *strânsoarea* sau *presiunea* unei îmbrățișări. Benjy primește regretele surorii sale printr-o îmbrățișare normală sau, într-o scenă cel puțin bizară, invocată aici doar parțial, îmbrățișându-și fratele în timp ce stă în fața sa în genunchi. Trebuie să amintim, înainte de a ne folosi de textul romanului, că Freud practica, la un moment dat, în timpul terapiei psihanalitice, un contact direct cu pacienții săi care întâmpinau dificultăți în comunicare sau piedici firești, specifice curei

[109] *Ibidem*, p. 52.
[110] *Ibidem*, p. 20.
[111] *Ibidem*, p. 21.
[112] *Ibidem*, p. 142.

psihanalitice. Așezat aproape de capul pacienților săi, când apăreau ceea ce Freud a numit *rezistențe*, părintele psihanalizei își așeza mâna pe fruntea oamenilor și, în funcție de intensitatea blocajului, exercita o ușoară presiune menită să depășească bariera unui banal contact fizic și să devină imbold și suport psihologic real, resimțit imediat. Ceva din această atingere pare să existe și în multe dintre îmbrățișările tinerei femei pentru frații săi.

Pe de altă parte, după cum am menționat, una dintre scenele cu semnificație ritualică parcă implică pe Benjy și pe Caddy, sora sa, imediat după asaltul lui Charlie, descris din perspectiva bărbatului cu minte de copil, ceea ce păstrează, prin urmare, cea mai mare parte a ceea ce s-a întâmplat în registrul simbolic. Alergând, să scape de vocea și de prezența lui Charlie, cei doi frați, Caddy și Benjy, se refugiază într-o cameră întunecată prin a cărei construcție Faulkner demonstrează fie intuiție și cunoaștere a principalelor metafore și simboluri onirice, fie chiar cunoștințe avansate de psihanaliză. Perspectiva lui Benjy descrie, într-o manieră dinamică și criptică, supusă și adaptată cu adevărat unui imaginar incapabil să primească sau să emită în mod direct mesaje, un tip de interacțiune simbolică: „Am alergat în sus pe scările de la bucătărie, pe verandă, și Caddy s-a așezat în genunchi în întuneric și m-a ținut în brațe. Puteam s-o aud și să-i simt pieptul. «Nu mai fac», a spus. «Nu mai fac niciodată. Benjy. Benjy». [...] și Caddy a luat săpunul de rufe și s-a spălat pe gură la chiuvetă, tare. Caddy mirosea ca pomii”[113].

Având în vedere un rol civilizator, atribuit de literatură și de artă, în general, femeii, dar și unul de inițiere (amintim doar de *Epopeea lui Ghilgameș*, *Măgarul de aur* sau *Daphnis și Chloe*), și tipologia relației fetei cu fratele său Quentin, întotdeauna sub umbra unei dorințe incestuoase, vedem în scările pe care aleargă, în sus, Caddy și Benjy, reprezentări discutate pe larg de psihanaliză ca având conotații sexuale, în relație cu activitatea onirică: „Scările, treptele, respectiv mersul pe ele, atât în sus cât și în jos sunt reprezentări simbolice ale actului sexual”[114], prin mișcările ritmice, o dispnee crescândă și un climax urmărit, de a ajunge într-un moment static, final. Nu uităm nici detaliul că cei doi fug pentru a scăpa de Charlie și de avansurile agresive îndreptate spre Caddy, care nu este străină de asemenea

[113] *Ibidem*, p. 44.

[114] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de: Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999, p. 335.

interacțiuni cu respectivul bărbat. Pentru ce motiv simte fata nevoia să se spele pe gură, când nu ne este descris nici un fel de contact cu Charlie, lucru oricum destul de puțin specific textului faulknerian? În schimb, ceea ce Benjy percepe ca fiind o îmbrățișare, cu universul său limitat la o seamă de simboluri și acțiuni simbolice, care îi pot traduce lumea și stările numeroase existente, împreună cu îngenuncheatul neobișnuit al fetei în fața sa și apoi cu nevoia de a-și spăla gura, sugerează ceva mai mult decât o simplă empatie. „Caddy mirosea ca pomii" este, fără îndoială, marca unică prin care Ben o percepe pe sora sa, prin intermediul unei semnificații care are sens strict în universul interior al reprezentărilor imposibil de accesat și de înțeles de ceilalți. Cert este că, de fiecare dată când fratele își percepe sora prin intermediul unui cadru simbolic similar, putem invoca o stare de bine sau de liniște, atât psihică, cât și fizică.

Marile schimbări în ritmul existenței nu pot fi marcate altfel decât prin urlet și expresia pură a suferinței, de protagonistul celei mai dificile părți a romanului *Zgomotul și furia*. Vânzarea pajiștii și plecarea surorii sale sunt percepute de Ben nu ca simple sau temporare despărțiri, specifice vieții, ci ca evenimente morbide, care-l privează deliberat de o sursă a normalității: „...*el o trăgea de rochie și urla vocea lui răsuna ca un ciocan de la un perete la altul în valuri* [...] *vocea lui ca un ciocan răsunând ca și cum odată pornită nu s-ar mai fi putut opri ca și cum n-ar fi încăput în tăcere urlând*"[115].

Astfel, zgomotul produs de Benjy Compson, deși fiind încărcat de cea mai grea sarcină a lui Thanatos și inoculând receptorilor o stare de rău imediată, este poate singura reprezentare a pulsiunii de viață din roman. Descrierile lui Faulkner, adevărate biopsii ale fenomenului, surprind intensitatea specifică vieții prinse și îngrădite la nesfârșit. Umanitatea veșnic prezentă, imposibil de înlăturat sau de inhibat prin condiționările descrise de Huxley, are ceva în comun cu manifestarea acustică agresivă a lui Benjamin: „...el urla lent, animalic, fără lacrimi; expresia sonoră, gravă, lipsită de speranță, a întregii mizerii mute de sub soare."[116]

Strigătul lui Benjy, într-o lume a regulilor și tabuurilor sociale, simboluri ale ordinii, dar în același timp, și ale morții oricărei nevoi personale de expresie, devine marcă a vieții prin

[115] William Faulkner, *op. cit.*, p. 116.
[116] *Ibidem*, p. 294.

însăși conflictul inerent dintre liniștea neîntreruptă și constantă a neființei și zgomotul specific vieții și tuturor proceselor văzute sau ascunse ale existenței. Ordinea celor mulți, străină și inaccesibilă cogniților sale, este pusă însă în opoziție cu ordinea personală, simplificată în termeni de bine și rău, mai degrabă senzoriali, motiv pentru care ultima scenă a romanului reprezintă și acum o încununare a literaturii lui Faulkner.

O plimbare cu trăsura condusă de Luster, într-o scenă inițială plină de ceea ce convențiile umane ale momentului considerau a fi liniște, descrie un Benjy cuminte, alături de principalul său simbol – o floare: „...ședea liniștit, ținând floarea în pumnul strâns, cu privirea golită și netulburată”[117]. Scena deplasării tihnite se schimbă brusc din cauza direcției imprimate trăsurii de tânărul Luster, aproape de monumentul Soldatului Confederat, care „privea cu ochii goi pe sub mâna sa de marmură în vânt și în intemperii”[118]. În loc să ocolească monumentul prin partea dreaptă, Luster alege direcția prin stânga lui, ceea ce reușește să rupă ordinea universului interior al lui Benjamin, cum era de așteptat și după cum știe întreaga familie: „O clipă Ben rămase într-un gol desăvârșit. Apoi începu să zbiere. Urlet după urlet, glasul îi creștea, cu rare pauze pentru respirație. Era în urletele acestea mai mult decât o uimire, era oroare; șoc; o agonie oarbă, nearticulată; sunet pur...”[119].

Astfel, cea mai temută manifestare sau formă de comunicare a bărbatului cu minte de copil îl face pe Luster, obișnuit cu ieșirile și exploziile celui de care trebuie să aibă grijă, să exclame în pragul disperării, „«Sfinte Dumnezeule»”[120]. Apariția salvatoare a lui Jason, aflat din întâmplare în piața tranzitată de cei doi, reușește să restabilească ordinea și să arunce textul într-o lume simbolică al cărei sens pare închis pentru totdeauna de mintea lui Benjy: „«Nu știi că nu trebuie să-l duci pe la stânga?» spuse. Se întinse înapoi și-l izbi pe Ben, rupându-i iarăși tulpina florii”[121].

În timp ce trăsura este întoarsă pentru a înainta, dar prin dreapta statuii, „glasul lui Benjy urla fără întrerupere”[122], comunicând oroarea unui eveniment resimțit la magnitudini

[117] *Ibidem*, p. 297.
[118] *Ibidem.*
[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*.
[121] *Ibidem*, p. 298.
[122] *Ibidem*.

infernale, nu de un autist, nici de un hipersensibil, ci de un arhetip uman construit exclusiv din cele mai simple sau de bază emoții umane, asemeni unui nerv expus, fără nici un strat protector ori care să-i filtreze stimulii. Fără atenuările sau straturile informaționale suplimentare specifice oricărui proces de comunicare, sub foma simplă a emisiei și a receptării mesajelor, bărbatul trăiește ca într-o lume perfect lucidă, fără iluzii sau capacitatea de a compensa sentimentele de frustrare. Pentru că Benjamin Compson, asemeni unui copil, nu este doar un cititor extrem de fidel al tuturor mesajelor nonverbale, ignorate de emițători sau de destinatari, ci și un senzor uman, cu un specific necontaminat în privința relațiilor sociale.

Aceeași statuie, care se estompează și dispare în cele din urmă pentru majoritate receptorilor este, pentru eroul lui Faulkner, întotdeauna nouă și surprinzătoare, supusă atenției sale lipsite de focusare, dar și unor reguli clare în absența cărora ordinea ar fi înlocuită cu haosul. Doar când direcția de mers este pe la dreapta statuii sau în sens invers, îndepărtându-se de soldat, Benjamin se liniștește, la fel de repede cum s-a declanșat alarma sa împotriva haosului: „Tulpina ruptă își plecă floarea peste pumnul lui Ben și ochii lui erau iarăși goi și albaștri și senini pe când cornișele și fațadele alunecau încă o dată lin de la stânga spre dreapta; stâlpi și copaci, ferestre și portaluri și reclame, fiecare la locul lor”[123].

Prin urmare, *dreapta sau stânga*, *statuia* unui soldat privind în zare și *floarea* reprezintă cele trei elemente ale încheierii romanului, oarecum circular, folosindu-se tot de ecranul viziunii celei mai complexe tipologii psihologice. Dar, nu avem suficiente argumente pentru a susține că diferența dintre dreapta și stânga, în cadrul imaginarului faulknerian, trebuie înțeleasă într-un sens creștin și nici măcar superstițios sau magic. Nimic din semnificațiile colective arhaice, moștenite până astăzi de civilizație sub forma unor credințe imposibil de explicat, nu reușește să integreze felul intim de raportare la cele două părți specific lui Benjy.

Partea malefică, murdară sau demonică, opusă celei bune, descrisă de Evseev[124], nu reușește să explice nici măcar prin inconștientul colectiv reacția de groază resimțită de bărbatul-copil în momentul în care Luster duce trăsura prin

[123] *Ibidem*.
[124] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, p. 184.

stânga statuii. În schimb, un amănunt din felul în care este descris Benjy și soldatul ar putea reprezenta o explicație pentru reacția emoțională explozivă. Ambele priviri, atât cea a bărbatului, cât și cea a statuii, sunt descrise ca fiind goale. Ceva din tulburarea omului cu „privirea golită", stigmat mediator al tuturor relațiilor sale sociale și chiar a lumii, la modul general, există și în felul soldatului de a privi în zare cu „ochii goi", spre orizonturi inexistente și doar proiectate asupra sa de privirile miilor de oameni care-l percep la modul absent, fără a-l mai privi sau fără a-l mai folosi ca poartă simbolică spre momente istorice pline de semnificații.

Psihologia colectivă, specifică receptării simbolurilor sau totemurilor umanității, se ascunde în planul al doilea al textului, pentru că Benjamin, ca personaj exemplar, privind un principiu activ, este descris doar prin opoziția sa în fața lumii, pasive, thanatice. Reacția violentă, de groază absolută și de neconsolat sau de necontrolat, este totuși *o reacție* care confirmă existența monumentului și receptarea lui, pe când grupul social, atât de înfricoșat și deranjat de manifestarea bărbatului, demonstrează indirect o indiferență absolută în fața semnificației și chiar a prezenței monumentului, într-un comportament pe care-l putem, cu ușurință, considera ca thanatic. Prin dreapta statuii sau îndepărtându-se de ea, având în vedere că soldatul își ține mâna dreaptă, în mod sigur, ridicată deasupra ochilor, blochează orice posibil contact vizual între cele două priviri „golite" de mesaj sau de sens care, pur și simplu, există doar ca portal de semnificație pentru ceilalți.

Într-o manieră simplă, specifică unui copil, Benjy percepe totuși realitatea în cadrul unei structuri a cărei rigiditate amintește de orice model de a înțelege lumea. Evenimentele, pentru erou, au loc sau se întâmplă pur și simplu, fără să fie legate de existența altor factori umani, după cum lumina se stinge și camera dispare sau reapare în momentul luminării ei. Pe de altă parte, statuia soldatului este un mesaj pur, imposibil de receptat altfel decât prin corporalitatea sa impunătoare și mai ales a privirii sale fixate spre nicăieri, ceea ce răstoarnă ordinea lumii în care trăiește Benjamin Compson. Pe măsură de trăsura întoarce, cu mișcări greoaie, strigătul lui Benjy se diminuează pentru că ordinea este readusă în existența sa. Agățat de floare ca de o viață fără sens, a cărei singură rațiune se explică prin faptul că este, bărbatul ține încă în mână floarea ruptă, indiferent la orice detaliu suplimentar pe lângă simpla ei existență. Nici o

resemnare și nici un catharsis nu pot fi atribuite scenei de final în care floarea ruptă se apleacă peste pumnul unui proprietar stăpân al unei liniști fragile, temporare.

Seninătatea ochilor lui Benjy se instalează doar în momentul restabilirii unei ordini cu sens doar pentru el și în timp ce viața alunecă pe lângă protagonist într-o manieră acceptabilă, „de la stânga spre dreapta"[125]. Fixațiile bărbatului cu minte de copil și reacțiile sale impresionante, mai ales în cadrul social, al grupului intolerant și indiferent (și pentru că statuia este doar o *altă* reprezentare a sa a cărei existență nu o poate dubla pe cea a eroului), sunt metafore ale tuturor comportamentelor viciate, în egală măsură blamate sau supuse tabuurilor, dar asumate în cea mai desăvârșită liniște și rezervă.

Astfel, incestul, suicidul sau, pur și simplu, ura ori disprețul pentru valorile umane sunt doar câteva dintre manifestările furiilor familiei Compson, exersate în liniște și la adăpostul întunericului, iar scâncetul de fundal al lui Benjy, alături de plânsul sau urletul său prelung, agresiv pentru toată lumea străină lui, devine, de fapt, ecoul manifest al unei suferințe colective, inconștiente și tocmai, din acest motiv, de nesuportat.

5. 2. *Pe patul de moarte*

„Ca să te naști e nevoie de doi,
de murit mori singur.
Așa va să piară lumea."
(W. Faulkner, *Pe patul de moarte*, p. 38)

Scris, după cum am afirmat la începutul capitolului dedicat lui Faulkner, într-un timp considerat până astăzi neobișnuit de scurt, romanul *Pe patul de moarte*[126] reușește, cu ajutorul aceleiași tehnici încercate de scriitor și în *Zgomotul și furia*, să pună cele două pulsiuni într-o dinamică de familie unde sentimentul datoriei morale și cel cinic, al câștigului, se află în opoziție așa cum sunt și cele două pulsiuni, de viață și de moarte. Totuși, tehnica fluxurilor de conștiință din *Zgomotul și furia*, respinse la momentul conceperii noului roman, în timp ce lucra într-un schimb de noapte, trebuie să-l fi determinat pe scriitorul american să

[125] William Faulkner, *op. cit.*, p. 298.
[126] William Faulkner, *Pe patul de moarte*, În românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma, București, Editura Cartea Românească, 1972.

modereze sau să tempereze distanțele dintre viziuni, astfel încât, din cele patru mari părți ale romanului considerat eșec, apar, în noul text, mult mai multe părți, numite simplu, după numele protagoniștilor care oferă accesul spre propria viziune a lumii. Senzația și credința că a eșuat cu ultimul său roman îl determină acum pe Faulkner să încerce aceeași formă de expresie artistică, dar cu unele mutații care fac textul cu mult mai accesibil, în perimetrul aceleiași tehnici revoluționare.

Doar de șase săptămâni, se spune că, ar fi avut nevoie scriitorul american să termine travaliul la noul său roman, unde se concentrează pe un moment specific din viața familiei Bundren. Ca într-o epopee, dar aproape în absența completă a unei idei unice, încifrate în interiorul căutării simbolice, tatăl și mama, Anse și Addie Bundren, alături de fiii lor Cash, Darl, Jewel, Vardaman și de Dewey Dell, singura fiică a familiei, sunt surprinși încercând să parcurgă, în condiții foarte grele de vară, o distanță considerabilă pentru a îndeplini o ultima dorință a mamei, Addie Bundren. Înainte să moară, aceasta îl roagă pe soțul ei să o îngroape în orașul unde a crescut, ceea ce reprezintă motorul principal al acțiunii romanului. Cu voci narative diferite, viziunile încep să se completeze în a descrie un tablou de familie unde suferința și lipsurile au început să reprezinte normalități, pentru oamenii modești și preocupați, în special, doar de existența zilnică sau, altfel spus, de ceea ce se află în fața lor. Iar realitatea familiei Bundren este suferința mamei și soției Annie. Momentul surprins de scriitor, pentru începutul romanului, este cel de așteptare a morții, iar construcția firului epic are la bază lungul și simbolicul drum al familiei care „petrece" spre groapă sicriul în care se află corpul femeii. Pe bună dreptate, romanul a fost considerat eminamente thanatic[127], însă ne-a atras atenția, pentru cercetarea de față mai ales prin subtilitatea inoculării unei pulsiuni de viață, dincolo de obsesia morții sub forma ei carnală și pestilențială.

Femeia muribundă este ținută în viață de pregătirile pentru înmormântare pentru că urmărește cu atenție cum fiul ei, Cash, îi face sicriul, într-o scenă care împletește cinismul cu realitatea unei lumi mai puțin vizibile ori cunoscute. Implicată, așadar, în cel mai direct mod posibil, în asemenea pregătiri, și îndepărtată complet de orice ritual de trecere cu implicații

[127] Adriana Teodorescu, *Două reprezentări literare ale ritualizării morții*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – *„Rituri de trecere*", Nr. 10/2012, Editura Universității „Al. I. Cuza", p. 70-77. Vezi și http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta10/articole%20pdf/CC_adriana_teodorescu_editat_ro.pdf.

spirituale, în mijlocul unei familii numeroase, Addie Bundren își propune „să nu-l slăbească din ochi [pe fiul ei, Cash] ca nu cumva să i-o facă din zgârcenie [racla], cu ceilanți care nu se sinchisesc de nimic altceva decât doar dacă mai e vreme să câștige alți trei dolari, înainte de să vină ploaia și râul să crească din cale-afară..."[128].

Departe de a fi descrisă viața de familie în termeni armonioși, aflăm din textul lui Faulkner că Jewel este, de fapt, rodul unei aventuri avute de mamă cu un pastor, iar întreaga viață a femeii, inclusiv cea de după moarte, este descrisă ca o luptă în captivitate. Atât în viață, cât și dincolo de ea, decedată, Addie nu are parte de odihnă decât după un purgatoriu mai degrabă apropiat de infern, decât plasat la mijlocul distanței dintre cele două promisiuni creștine. Nimic din romanul lui Faulkner nu ar trebui înțeles exclusiv prin intermediul sensului propus de text, după cum ne este sugerat prin protagonista a cărei prezență domină chiar prin faptul că este moartă, închisă într-un sicriu. „Vorbele nu se potrivesc", afirmă femeia în puținele rânduri dedicate viziunii ei, „nici chiar cu ceea ce încearcă ele să zică. [...] Am înțeles că singurătatea mea nu fusese violată mereu și mereu, în fiecare zi, ci că nu fusese niciodată violată până să vină Cash. Nici chiar de Anse, noaptea"[129].

Discreția atât de specifică scriitorului american, întotdeauna preocupat de calitatea imaginii sugerate și de structura ei înaltă, ferită de grila instinctuală sau strict afectivă de lectură, arată viața femeii prin intermediul unor evenimente de trecere, pentru a se focusa, în cele din urmă, pe ultima și cea mai mare dintre tranziții, trecerea spre moarte. Subtil, aproape imperceptibil, femeia își arată, în singura secțiune din text dedicată viziunii ei directe, ura pentru soțul său, Anse, dar și pentru rolul de mamă. Ne interesează mai puțin psihologia personajelor, oricât de palpitantă ar fi analiza ei, mai ales în cadrul dinamicii de cuplu Anse – Addie, unde ambii soți sunt prizonierii unor credințe proprii și arată o indiferență aproape totală față de nevoile celuilalt. Abuziv, așa cum este el perceput de femeie, Anse trăiește într-un cu totul alt univers de reprezentări, pentru că ceea ce soția sa percepe ca fiind viol, el numește „dragoste": „Și avea el un cuvânt. Dragoste, numea el asta. Dar eram de mult obișnuită cu cuvintele. Știam că acest

[128] William Faulkner, *Pe patul de moarte*, p. 25.
[129] *Ibidem*, p. 154.

cuvânt era ca și celelalte: doar un fel de a umple un gol..."[130]. Doar alături de ultima dorință, aceea de a fi înmormântată alături de familia de proveniență, și nu lângă cea nouă, în care a devenit mamă a cinci copii, putem înțelege dimensiunile golului dintre cei doi soți, uniți doar de o ultimă datorie prin care fiecare trebuie să renunțe la masca de soț, de fiu sau de fiică și la doliu, pentru a-și asuma cu cinism propriile vieți. Nu pierdem din vedere nici faptul că, în limba engleză, romanul propune prezența persoanei întâi, *As I lay dying*, iar absența vocii unui narator nu este decât una dintre tehnicile strălucite folosite de scriitor în arhitectura tipologiilor sale psihologice. Fără să ni se expună iminența unei ploi periodice, în apropierea fluviului Mississippi, Addie Bundren se referă, pe patul de moarte, exact la un asemenea eveniment și la graba resimțită de întreaga familie în legătură cu boala sa și, mai ales, cu decesul: „Probabil că, de nu s-ar fi hotărât pentru încărcătura asta ultimă, ar fi încărcat-o pe ea în căruță, pe-o plapumă și mai întâi ar fi trecut râul și după aceea s-ar fi oprit, ca să-i dea răgaz să moară de acea moarte creștinească pe care i-ar fi îngăduit-o ei."[131]

Un anumit „sadism" al relațiilor de familie, vizibil doar pentru cititorii predispuși unui tipar afectiv de lectură, bazat pe interiorizarea lumilor propuse prin procesul de identificare, poate fi observat și în romanul lui Faulkner. Ruperea unui echilibru, prin apariția morții în ecuația familiei și așa marcată de puternice fisuri, nu este primită fără un anumit ritual asumat, aproape inconștient, de familia Bundren. Ceea ce am numit „sadism", alături de compulsia de a petrece pe ultimul drum pe soția sau mama Addie Bundren, indiferent de dificultățile unei asemenea incursiuni, ne amintește, într-un context general al raportării inconștient colective față de moarte, de bocetul practicat până nu demult în multe dintre zonele României, ca parte a unui ritual de doliu. Elemente importante din economia simbolică a bocetului românesc par să-și fi făcut loc, în ciuda caracterului lor arhaic, în rândurile romanului *Pe patul de moarte*. În acest context, vom aminti cum, în anul 1979, o localnică din satul Moțca, Iași, a împărtășit cercetătorilor următorul bocet:

„– Mămăicî, nu porni,
Cî-napoi n-ăi mai vini,

[130] *Ibidem*.
[131] *Ibidem*, p. 25.

Aista drum șini-l fași,
Înapoi nu să întoarși.
Ardă-l focu di pământ..."[132]

De multe ori, bocetul sau balada asociată marii treceri valorizează exclusiv un conținut strict economic și nu se ferește să scoată în evidență slăbiciunile morale ale răposatului și nici să sublinieze un eventual inconvenient al morții, legat de multe ori de muncile agricole. Astfel, „Hai, mămuți, prin grădinî/ Șî ne fă olea' di urmî..."[133], reprezintă o dublă invitație: la viață, prin renaștere, dar și la implicarea în cel mai important aspect al vieții arhaice dintotdeauna, la munca pământului.

Din această perspectivă considerăm că nu s-a discutat niciodată în spațiul cultural românesc rolul jucat de arhetipul matern, ascuns în simbolul pământului, prin efectele sale asupra mentalului colectiv. Munca, la modul general, presupune, exceptând sensurile antice, de chin, o evidentă influență din partea pulsiunii de viață, deci a Erosului. După cum, tot în spațiul arhaic românesc, dar nu numai, imediat după naștere și botez (dacă ne referim doar la spațiul românesc), copilul este plimbat, înainte de a fi introdus în casă, prin gospodărie, pentru o familiarizare simbolică, esențială, cu elementele animale și vegetale, ca parte ombilicală a vieții sale.

Prin urmare, din această nouă perspectivă, moartea eroinei lui Faulkner, întârzierea de nouă zile până la îngropare, „accidentele" în care se aventurează familia pentru a-i duce trupul în localitatea unde s-a născut, cu apă și foc, devin mai degrabă acțiuni simbolice decât modalități ironice de a surprinde o simplitate sau o slăbiciune a gândirii. În general, din perspectivă antropologică, *locul* a fost asociat cu prezența *spiritului* și chiar cu o posibilă formă de existență, chiar dincolo de moarte, în limitele unei regiuni specifice vieții. Promisiunea și speranța unei vieți, dincolo de cea mai simplă și definitivă manifestare thanatică, reprezintă un reflex uman specific civilizației încă din cele mai vechi timpuri:

„– Mamucuți, mamucuți,
In ti scoalî-n ĉiŝioruți,

[132] Ion H. Ciubotaru, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea Trecere)*, Iași, *Caietele Arhivei de Folclor*, 1986, p. 16.
[133] *Ibidem*, p. 37.

Cî eu te-oi dușî afaruțî
Șî te-oi primbla prin ogradî..."[134].

Locul unde a locuit și trăit dar, în special, locul unde s-a stins din viață omul devine cheie pentru înțelegerea dimensiunilor morții în mentalul și imaginarul colectiv. O formă de existență, imposibil de atins chiar și de moarte, există sub forma unei dimensiuni a Erosului imposibil de stăpânit sau de îmblânzit, a cărei instinctualitate și putere de regenerare este egalată doar de sălbăticie. Faptul că Addie Bundren, în aceeași tipologie psihologică din care mai face parte și mama fraților Compson, își exprimă în mod direct dorința de a fi îngropată atât de departe de familia ei, determinată de căsătoria cu Anse și de nașterea celor cinci copii, devine, prin intermediul importanței acordate de antropologia culturală *locului*, încă un argument pentru ura nestăpânită, thanatică, resimțită de femeie. Scriitorul facilitează însăși accesul spre o asemenea tipologie psihologică, sadică și sub imperiul unei nevoi inconștiente de a marca viețile celorlalți, când îi surprinde gândurile celei care a fost învățătoare.

După cum imagoul patern din *Zgomotul și furia* reprezintă mai degrabă o sursă de conflict, predeterminând și orientând fiii spre nevroză și eșec (a se vedea tema timpului și simbolismul ceasului pentru Quentin, în a doua parte a romanului), putem invoca o *metaforă obsedantă* și un *mit personal* al creatorului, stăpânit în travaliul său artistic de procese de cele mai multe ori rămase ascunse conștiinței. Addie Bundren poartă aceleași semne ale unei paternități dedicate angoasei și lui Thanatos, ca fals inițiator care parcă încearcă, în ambele romane, să compenseze atât o absență totală din viața de familie, cât și o neputință structurală de a face diferența chiar fiind prezent: „Îmi amintesc doar cum obișnuia tata să spună că rațiunea existenței este să te pregătească pentru a putea sta mort timp îndelungat"[135]. Impactul cuvintelor tatălui asupra viitoarei soții și mame, Addie Bundren, este similar unui stigmat imposibil de șters din memorie și a cărui influență distructivă devine clară doar prin atenta analiză a evoluției vieții femeii, blocate și ea într-un regim thanatic de raportare la propria viață și la viețile celorlalți: „Și când trebuia să mă uit la ei [elevi], zi de zi, fiecare cu gândul lui sau al ei, gând egoist și ascuns și cu

[134] *Ibidem*, p. 42.
[135] William Faulkner, *op. cit.*, p. 152.

sângele fiecăruia, străin de-al celuilalt și străin față de mine, și să mă gândesc că aceasta părea singura cale prin care puteam să mă pregătesc ca să zac moartă, îl uram pe tata, fiindcă mă sădise"[136]. Pulsiunea de moarte, dominantă în viața femeii încă din perioada copilăriei, prin intervenția morbidă a tatălui, și înrădăcinată prin activitatea sa de învățătoare, îi interzice protagonistei accesul la cea mai importantă formă de existență, generată de Eros și de comportamente orientate spre tot ce înseamnă viață. Nașterea fiecărui copil, conceput cu Anse, soțul ei, devine pentru Addie *cui simbolic* într-o existență din ce în ce mai stinsă, mai aproape de moarte. Sadismul și blocarea în registrul thanatic nu face, în cele din urmă, decât să se orienteze spre interior, spre sine și spre distrugerea celei care le-a generat. Când elevii nu îi mai stau la dispoziție pentru a deveni ținta unor defulări agresive, niciodată suficiente sau eficiente, Addie nu poate descărca trauma lăsată de tatăl său asupra propriilor copii, prin urmare se îmbolnăvește și, în cele din urmă, moare.

Iată ce exemplu strălucit de psihosomatică, disciplină care a intrat în atenția specialiștilor doar cu mult mai târziu după propunerile literare făcute de Faulkner: „Așteptam să greșească, așa, ca să am prilejul să-i pedepsesc. Când lovitura cădea, o simțeam în carnea mea; când șuiera și cresta, sângele meu curgea și, cu fiecare lovitură a nuielii, mă gândeam: Acum mă simțiți în voi! Acum însemnez ceva în viața voastră ascunsă și egoistă, eu, care v-am însemnat sângele cu al meu, pentru totdeauna"[137]. Doar prin intermediul agresivității maligne, puțin sau deloc justificate, ascunse în așteptarea greșelii pentru a-și motiva pornirea distructivă, se putea exprima femeia, căpătând, astfel, un sens asupra propriei existențe. Nu Erosul este cel care determină întâlnirea femeii cu elevii ei și interacțiunile specifice, ci Thanatos și o dorință inconștientă și paradoxală de a deveni mamă, vizibilă prin nevoia de a-și face simțită prezența atât în viața copiilor, cât și în corporalitatea lor, la nivel intim.

În același timp, însemnarea cu sânge, ca parte a unei proiecții și în cadrul unui imaginar morbid, devine pulsiune la repetiție, singura disponibilă femeii în încercarea ei de a descărca la nesfârșit, inutil, povara așezată de tatăl său prin condiționarea scenariului privind moartea. Dorința de a deveni mamă, împlinită prin căsătorie, este pusă în relație directă cu pedepsele aplicate

[136] *Ibidem*.
[137] *Ibidem*.

de către învățătoare propriilor ei elevi, pentru că imediat după descrierea satisfacțiilor parțiale, obținute prin agresivitate, fluxul narativ al eroinei lui Faulkner se orientează spre altceva: „Și așa l-am luat pe Anse”[138]. Bărbatul devine doar un mijloc pentru ca Addie să acceseze experiența maternității care, cum era de așteptat pentru o structură instabilă, nu reușește să-i aducă liniște femeii care comite un adulter și îl naște, astfel, pe Jewel.

Degradarea stării muribundei este surprinsă într-o evoluție înceată, de unde și nevoia unor traducători de a propune ca titlu, *În timp ce agonizez* care, totuși, ar surprinde mai bine procesul activ al morții. Nimic nu stă sub semnul nemișcării în literatura lui Faulkner și, mai ales, în romanul *Pe patul de moarte*, unde testamentul nescris al femeii declanșează energii nebănuite și pune în mișcare întreaga familie, într-un ritual de purificare colectiv, cu aspectele unei pedepse, îndreptate adesea, către chiar membrii ei. Involuția sănătății este permanent dublată de felul în care sicriul pregătit de Cash, fiul mai mare, începe să prindă formă și să se materializeze, chiar sub ochii mamei. Cadru obsedant, prin cinism și prin resorturile nevăzute, ascunse și cu legătură între femeie și munca fiului ei, Faulkner se folosește de el ca de un procedeu tehnic menit să sublinieze, mai ales prin repetiție, natura relațiilor de familie și a felului în care o comunitate se raportează față de moarte. „Cash nu mai taie la fierăstrău”, precizează în deschiderea romanului, „în picioare, pe un morman de așchii, îmbucă două scânduri”[139], în timp ce mama sa, fără a fi surprins vreun efort orientat spre a sta trează, pur și simplu își dedică ultima parte a vieții, la propriu, acestui *ritual*, de urmărire atentă a pregătirilor: „«Ba se uită la Cash, colo», zice fata. Auzim fierăstrăul în scândură. Aduce cu sforăitul”[140].

Prin majoritatea ferestrelor de conștiință, cu acces spre fluxuri și viziuni diferite este descrisă scena, neschimbată în detaliile de bază. Cu toate că Addie Bundren, se uită spre Cash, fiul ei mai mare, nu se poate argumenta sau specula nici o formă de iubire maternă sau relație intimă, pentru că femeia se uită, de fapt, strict la procesul realizării propriului sicriu, iar martorii acestei alegeri, poate neobișnuite, se simt atât frapați, cât și atrași de relația pe care pare să o intuiască, stabilită între munca la sicriu și ultimele momente de viață: „Ea se uita afară, pe fereastră, la Cash care-i aplecat sârguincios deasupra scândurii,

[138] *Ibidem*.
[139] *Ibidem*, p. 8.
[140] *Ibidem*, p. 11.

în lumina tot mai dusă, trudind necontenit spre întunecime și în ea, ca și cum fierăstrăul, tăind, și-ar lumina singur umbletul, fierăstrău și scândură îngemănate". Urmărirea metaforelor obsedante, oricât de palpitantă ar fi, cere înainte de orice, o familiarizare minuțioasă cu întreaga operă supusă psihocriticii. Pe de altă parte, exceptând primul deziderat, la care oricum nu ne putem încadra, scopul demersului nostru nu este identificarea mitului personal, ascuns în inconștientul scriitorului, ca motor generator atât al energiilor creatoare, cât și al motivelor specifice, ci analiza operelor literare din perspectiva teoriei celor două pulsiuni care animă nu doar viața, considerată de cele mai multe ori ca fiind reală și independentă de artă, ci și universul ficțional, strâns legat de cel convențional și considerat ca „real".

Prin urmare, vedem în acest tablou, un tipar simbolic în privința folosirii ori a nevoii de a arăta cum două elemente sau entități, aflate în contact, fac schimb de informații sau se influențează în mod decisiv. Pentru că, așa cum am încercat să arătăm în primul volum, prin capitolul *Transfer și contratransfer în literatură: terapia prin cuvânt*[141], între analist și pacient sau între scriitor și cititor există o dinamică dincolo de paginile care intermediază contactul, dar care stabilesc o relație profund psihologică, foarte puțin discutată și analizată de critica literară.

Astfel, dovedind o profundă înțelegere a celor două acțiuni inconștiente, Faulkner reușește să aducă prin aceste scene, invocate de noi deja, un argument literar imbatabil privind existența transferului sau a contratransferului. Prima scenă relevantă, în centrul căreia se află Addie Bunder, descrie dinamica pedagogică de clasă unde femeia este învățătoare și percepe prezența copiilor doar prin intermediul propriei experiențe cu ceea ce înseamnă copilărie. Imaginea dominantă a tatălui, *condamnând* în cel mai kafkian sens al cuvântului, de această dată o fiică, blochează întreaga percepție a vieții exclusiv într-o dimensiune thanatică. „A putea sta mort timp îndelungat" devine, dincolo de un verdict, pentru viitoarea soție și mamă, o pregătire permanentă pentru *marea trecere* în neființă, urmărită chiar de Addie după cum intuiesc unele personaje secundare, obiective prin distanța lor față de familie: „...Addie Bundren care se stinge singură, ascunzându-și mândria și inima sfărâmată. Bucuroasă că se duce"[142].

[141] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, Vol. I, p. 72-94.
[142] William Faulkner, *op. cit.*, p. 25.

În spatele cinismului părintesc se ascunde, fără îndoială, un principiu prezentat în detaliu de psihanaliză în discuția despre pulsiunea de moarte, unde scopul fiecărei existențe este de a se sfârși. Voința sugerată totuși sau alăturată morții, prin „a putea sta mort", pentru o perioadă nedeterminată, impusă agresiv unui copil, prin urmare aflat într-o etapă de evoluție și dezvoltare prin explorare, animat de energie și de curiozitate, poartă o încărcătură emoțională neobișnuită. Dacă viața și nașterea, pentru care femeia își disprețuiește în primul rând tatăl, privează omul de orice decizie sau putere de hotărâre, moartea este singura rămasă sub incidența voinței umane, de unde și exercițiul pentru pregătirea ei. Voința sugerată de scriitor, necesară morții, ca act deliberat, asumat după o viață de pregătiri, devine una dintre strălucitele fragmente ale universului literar faulknerian.

Blocată într-o clasă de copii, cu verdictul tatălui său ca un refren permanent, femeia resimte acut inutilitatea propriei vieți ca pregătire pentru marele exercițiu de voință final. Pornind din acest punct, sadismul învățătoarei, nerăbdătoare și așteptând greșeala doar pentru a-și justifica pedeapsa, prin urmare determinând greșeala în mod direct (conform ipotezei și teoriei *autoîndeplinirii profețiilor*), poate fi explicat prin nevoia ei de a împărtăși în mod inconștient povara unei sarcini de prea mult timp purtate în singurătate. Aceeași compulsie, expusă pe larg în acest volum, va fi preluată, cu ecouri în toată lumea, de Bret Easton Ellis și pusă în seama unui erou tulburat, însetat de sânge și de testarea limitelor umanității. Gândurile învățătoarei în timpul aplicării pedepselor (pe care simțim nevoia să le reluăm), „când lovitura cădea, o simțeam în carnea mea; când șuiera și cresta, sângele meu curgea și, cu fiecare lovitură a nuielii, mă gândeam: Acum mă simțiți în voi! Acum însemnez ceva în viața voastră ascunsă și egoistă, eu, care v-am însemnat sângele cu al meu, pentru totdeauna", au un corespondent fidel în cele ale eroului imaginat de Ellis, Patrik Bateman: „Îmi doresc ca durerea mea s-o resimtă și alții. Nimeni nu vreau să scape"[143].

Felul unic de unire a entităților, prin suferință, a fost sugerat, mai înainte, de Dostoievski prin atât de profunda vină colectivă, însă exercițiul sadic, în absența conștiinței și, în mod evident, a oricărui catharsis care să îl justifice, practicat de Addie Bundren, devine reflex necesar pentru un echilibru fragil, niciodată atins cu adevărat, prin nici una dintre împlinirile sterile, ale

[143] Bret Easton Ellis, *American psycho*, p. 487.

căsătoriei sau ale maternității. Schimbul sau transferul stabilit între cele două elemente ale procesului de comunicare, cu resorturi psihologice, schimbă ambele instanțe: și pe femeie, dar și pe copii. Denaturarea interacțiunii și a relației didactice este, în mod deloc întâmplător, înlocuită de o armonie perfectă în privința altor două elemente, urmărite de Addie de pe patul de moarte: „...fierăstrău și scândură *îngemănate*" (s. n.). Aici, vom descoperi nu un transfer negativ, nu o influență orientată spre modificarea structurii, thanatică, ci pur și simplu o scenă dinamică, de lucru, unde elementele par a lucra sau contribui la planul propus de meșter, fiul femeii, în realizarea sicriului pentru mama sa.

În viață, Addie pare blocată într-un comportament morbid, sub forma unei rătăciri în căutarea sensului propriei vieți, pe măsura condiționării impuse de tatăl său. Relațiile femeii, ca soție sau mamă, sunt din aceeași tipologie a lui Thanatos, pe când aflată pe patul de moarte, în cele din urmă, elementele și entitățile odinioară opuse, care se respingeau prin transfer negativ exclusiv, încep să „colaboreze" pentru mare scenă a ieșirii din viață. Moartea femeii nu este nici surprinsă și nici descrisă în detaliile ei, ceea ce nu trebuie să reprezinte un motiv de mirare în cadrul literaturii lui Faulkner. Scenele considerate astăzi „tari", atât de căutate și de impuse în primul rând de media, sunt pentru scriitorul american tabu, mijloc prea simplu pentru a ajunge doar la suprafața unui nivel de lectură. În schimb, *marea trecere* a femeii devine un travaliu sub forma unui blestem de care familia nu poate scăpa decât dacă îi îndeplinesc ultima dorință, aceea de a o duce pentru îngropare în localitatea natală. Prin urmare, după cum nuiaua învățătoarei, cu toată viața înainte, brăzdează și pedepsește o carne încă rezistentă în fața voinței ei, opusă și sfidătoare pregătirilor ei pentru moarte, fierăstrăul pus la muncă în slujba morții, taie în fibra lemnoasă, dar aproape cu acceptul și totala colaborare a materialului. Ajunsă pe patul de moarte, femeia se eliberează de zbuciumul unei vieți fără rost sau sens și, într-o anumită privință, captivitatea soției și a mamei Addie Bundren se apropie de final pe măsură ce sicriul începe să prindă contur. Dar eliberarea ei devine capcană pentru familie, forțată să-și asume un drum care, ca element sau motiv al literaturii universale, oferă romanului un conținut epopeic.

Așadar, imaginea lui Cash, lucrând la sicriu sub atenta supraveghere a mamei sale aflate pe patul de moarte, devine, pentru textul lui William Faulkner o marcă din cele mai

importante și un indiciu privind o anumită tipologie psihologică orientată aproape exclusiv spre pulsiunea de moarte.

Însă, o altă metaforă, de genul celor considerate de Mauron *obsedante*, îl are în centru pe Anse, soțul și capul familiei Bundren. În aproape toate scenele care îi surprind pe cei doi soți în aceeași cameră, Addie refuză să-l privească pe soțul său, Anse, indiferentă de prezența sau opinia posibilă a celorlalți martori. De pildă, de față cu doctorul venit să îi evalueze starea, Addie este încă prezentă, dar redusă la contactul vizual: „Se uită la noi. Doar ochii par să se miște. Ne-ating, dar parcă fără privire și fără lumină [...]. La Anse nu se uită deloc"[144].

Scena morții femeii se face prin intermediul fluxului conștiinței lui Darl, martor pasiv, ca și ceilalți, la un eveniment față de care nu știu cum să se comporte. Ultimele mișcări ale femeii sunt menite să evite privirea soțului, din nou, dar să o caute pe cea a celui mai mic membru al familiei, Vardaman: „...fără măcar o privire către taica. Se uită la Vardaman; ochii ei, viața irumpând în ei dintr-o dată; pentru o teribilă clipă, cele două flăcări devin orbitoare. Apoi se sting, ca și cum cineva s-ar fi aplecat și, suflând, le-ar fi stins"[145]. Încordarea și spaima celui mai mic dintre frații Bundren este compensată de echilibrul glacial al tatălui, preocupat mai departe de finalizarea pregătirilor pentru drum și ... de cină: „«Consider că mai bine-ai pune de cină» [...]. Dewey Dell nu se clintește. «Saltă d-acolea și fă cina», zice taica. «Tre' să ne cruțăm puterile»"[146].

Privirea femeii, orientată întotdeauna spre a-l ocoli pe soțul ei, Anse, este asumată și de Cash, ca un verdict în fața căruia oricum autoritatea paternă rămâne insensibilă și indiferentă. Culpabilitatea proiectată de ceilalți spre tată, apăsătoare și vădit conflictuală, ca semn al disprețului absolut, rămâne doar o simplă atitudine, fără ecou în conștiința lui Anse, ca însăși întreaga viață a femeii stinse: „«S-a hotărât s' ne lase», zice taica. Cash nu se uită la el"[147]. Orientat doar spre terminarea sicriului, cel mai mare dintre frații familiei preia, ca printr-o contagiune facilitată de ultimele priviri insistente ale femeii spre el și spre lucrul său neîntrerupt, disprețul arătat de mamă pentru soțul ei, astfel încât moartea, chiar dacă nu declanșează o reacție explozivă, cum, de altfel, nu se întâmplă pentru nimeni în roman,

[144] William Faulkner, *op. cit.*, p. 42.
[145] *Ibidem*, p. 46.
[146] *Ibidem*, p. 48.
[147] *Ibidem*, p. 47.

îl face să întoarcă spatele corpului lipsit de viață și să se reapuce de treabă, „fără să se uite la taica”[148]. Marca disprețului și nu a unei autorități intransigente, impuse prin frică, este asumată și de Jewel, conceput de Addie cu pastorul comunității, deci prin adulter: „Jewel nu se uită la taica”[149].

Ca formă elementară sau primară de comunicare, specifică celor mai multe dintre mamifere și nu numai, contactul vizual este totuși purtătorul celor mai intense și mai importante mesaje din categoria celor nonverbale. Tăcerea este atenuată sau chiar se estompează atunci când ochii se urmăresc cu o intensitate pentru care oricum cuvintele sunt de prisos. Ura sau dragostea, ca expresii sau trăiri de intensitate specială, se folosesc în principal de contactul vizual pentru a transmite oricum cu mult mai multe decât ar putea evoca toate cuvintele. Însăși intensitatea trăirilor blochează adesea, pe cei mai puțin obișnuiți să comunice simbolic, o capacitate de exprimare elementară.

După cum privirea sau, mai degrabă, evitarea unui contact vizual devine, în roman, mărturie pentru un conflict mocnit, dar intens și de durată între membrii familiei, fierăstrăul lui Cash, neobosit în truda sa de a pregăti sicriul mamei, preia ceva din rolul lui Benjamin Compson, printr-un zgomot de fundal permanent, parte a unui decor pregătit de scriitor cu cea mai mare atenție pentru detalii. Zgomotul, cu toate valențele sale de comunicare, emis de Benjy, sursă de spaimă și de jenă, fundal neobosit al realității familiei Compson, apare de această dată ca metaforă în „sforăitul” uneltei implicate direct în pregătirea ritualului funerar. Așadar, dacă scâncetul sau urletul lui Benjy poate fi asociat cu *strigătul vieții*, sunetul fierăstrăului este, în mod clar, marcă a lui Thanatos. Așa cum în *Zgomotul și furia* același eveniment sau simbol are semnificații și sensuri diferite în funcție de fereastra viziunii folosite de scriitor, și aici sunetele muncii lui Cash anunță în feluri diferite, dar cu aceleași semnificații, moartea. Pentru singura fată a familiei (o altă marcă a imaginarului faulknerian, unde unele familii se pare că nu pot „suporta” mai mult de un copil-fată), Dewey Dell, munca lui Cash este asociată unui simbol despre care am discutat pe larg în studiul *Simboluri în literatură*: „...sunetul de la fierăstrăul lui Cash vine din direcția aia. E ca un câine, pe-afară, de dă târcoale casii...”[150].

[148] *Ibidem*, p. 48.
[149] *Ibidem*, p. 140.
[150] *Ibidem*, p. 55.

Așadar, chiar ea fiind purtătoare exemplară a dihotomiei Eros – Thanatos, Dewey Dell, după cum aflăm pe parcursul textului, este însărcinată, iar drumul până în Jefferson, unde trebuie să-și îngroape mama devine prilej potrivit pentru plata unei întreruperi de sarcină. *Viața*, ca manifestare independentă de voință sau putere de alegere și *moartea*, ca singura etapă asupra căreia se poate interveni, „și-atunci m-am putut pregăti de moarte"[151], după cum arată scriitorul prin intermediul protagonistei Addie, își dispută supremația și în interiorul proceselor conștiente și mai puțin conștiente ale fetei. Ambii soți Compson, Quentin (sinucis), Jason, prin alegerea sa de a nu se căsători și de a nu face copii, Dewey Dell, Addie sau Darl, fiul care încearcă să incinereze cadavrul mamei pentru a oferi o încheiere procesiunii morbide insuportabile, arată în moduri diferite același lucru și anume că moartea este sau poate fi și o acțiune în relație cu voința de putere a omului, liber să aleagă măcar în această privință. Iar pentru tânăra hotărâtă să întrerupă sarcina, zgomotul produs de pregătirea sicriului este tradus prin simbolul unui câine atras de casa lor în care Addie se află pe patul de moarte. Purtătoare ale pulsiunii de moarte, cele două figuri feminine ale familiei Bundren sunt unite, dincolo de imaginarul thanatic, de un Cerber care anunță proximitatea morții, dar și a unui drum lung, necesar, purificator, impus prin testament de Addie Bundren întregii familii.

Pentru Darl, fiul trimis în cele din urmă într-un sanatoriu pentru boli nervoase, „sunetul fierăstrăului e același, destoinic, negrăbit, clătind lumea ce trage să moară..."[152], ceea ce arată o tipologie psihologică marcată de universalitatea morții. Ca o trâmbiță anunțând un eveniment implacabil, fierăstrăul lui Cash se impune cu aceeași indiferență arătată de Benjy prin urletul său pentru orice legi sociale și anunță, cu un cinism purificator, distrugător de mituri și de iluzii în același timp, că existența este supusă, înainte de orice, legii timpului și întâmplării.

Pentru Vardaman, cel mai mic membru al familiei Bundren, sunetul fierăstrăului devine, specific imaginarului și creativității infantile, mijloc pentru asocieri ale unor reprezentări intime privind moartea mamei: „Taica umblă primprejur. Umbra lui umblă primprejur, peste Cash de se lasă și se ridică odată cu

[151] *Ibidem*, p. 159.
[152] *Ibidem*, p. 48.

fierăstrău', peste scândura plină de sânge"[153]. Astfel, în primul rând, ne interesează mai ales intuiția scriitorului cu privire la imaginarul unui copil, predispus la asocieri simple, dar puternic încărcate de semnificații, cum ar fi *moarte* – sânge sau moarte – umbră. Dar, la fel de importantă este și folosirea *umbrei* într-un context simbolic, unde proiecția corporalității devine sursă de informație și cifru în același timp pentru înțelegerea universului faulknerian. Concepute unul după altul, cele două romane, întâi *Zgomotul și furia* și apoi *Pe patul de moarte*, se folosesc în mod evident, din punctul nostru de vedere, de anumite tehnici narative și arhetipuri, cărora scriitorul le înțelege foarte bine semnificația. Așa cum *umbra* face obiectul unora dintre cele mai neobișnuite pagini ale romanului *Zgomotul și furia*, ceea ce nu este totuși puțin lucru având în vedere că întregul text, până la urmă, a fost la nesfârșit catalogat sau descris cu asemenea termeni, umbra este folosită și acum nu numai în cadrul unei acțiuni simbolice, ci și în structura psihologică a unui copil, păstrându-se, prin urmare, o fidelitate față de tipologiile infantile, fie prin vârstă, fie prin afecțiunea specifică lui Benjy. Fixația arătată de Benjy Compson umbrei sale, dar și acelora cu care interacționează, întotdeauna indirect și intermediat de umbră, își face loc și în modul cu care Vardaman îi percepe pe ceilalți și în special pe tatăl său, privat de corporalitate și redus doar la o prezență prin intermediul absenței parțiale a luminii, deci a unui întuneric relativ. Simbioza umbrei cu fierăstrăul, până la substituire, devenind una cu obiectul care făurește încet sicriul femeii, se arată și prin detaliile metaforei deosebit de fertilă interpretării psihanalitice. De la mișcarea ritmică, în jos și în sus, până la semnificațiile pur masculine ale obiectului folosit de Cash sau sugestia prezenței sângelui în scândura „agresată", modelată pentru un scop precis, se construiește cadrul oedipal și cel al rolului impus de societate unei femei aflate în căutarea propriului sens în lume. Reduse, într-un fel specific, inconștientului infantil, aproape reflex, instanțele parentale, veșnic opuse și conflictuale, demască o realitate a familiei despre care aflăm cu mult mai târziu din secvențele narative dedicate rupturii spirituale dintre cei doi soți.

Altfel spus, tot ce acuză Addie Bundren, târziu în roman, într-unul dintre puținele capitole dedicate în mod direct conștiinței sale, este descris simbolic și cu precizie absolută de cel mai mic dintre frații familiei. De pildă, realizarea că este din

[153] *Ibidem*, p. 61.

nou însărcinată, cu următorul copil, Darl, îi trezește femeii sentimente conflictuale, orientate spre soțul ei: „Apoi am crezut că am să-l ucid pe Anse. Era ca și cum m-ar fi păcălit..."[154]. Iar în dialog cu alte persoane devine și mai evidentă trăsătura thanatică a femeii, printr-o alienare de rolurile asumate și o îndepărtare totală de orice relație în sensul ei convențional: „Ea-mi spunea ce datoram eu copiilor mei și lui Anse și lui Dumnezeu. Lui Anse i-am dat copiii. Nu eu i-am cerut. Nici măcar nu i-am cerut ceea ce ar fi putut să-mi dea: ne-Anse"[155].

Personaj proteic, incapabil de constanță în urma deciziilor sau alegerilor asumate, Addie Bundren devine un mozaic alcătuit din diferite culori de culpabilitate, martiriu, dar și de alteritate sau intoleranță. Cu o viziune complexă asupra lumii, complet diferită în percepții și în modul reprezentărilor față de alte femei sau chiar față de cel pe care și-l alege ca soț, eroina lui Faulkner devine o victimă a cărei supunere absolută este egalată doar de o colaborare imposibil de înțeles, în formarea unei familii de care se simte alienată, folosită. În cele din urmă, violul invocat subtil, sens oferit de femeie iubirii lui Anse, arată universul simbolic al lui Vardaman, fin receptor al unor mesaje ascunse, private. Agresiunea falică a fierăstrăului, reprezentarea tatălui și în general a oricărei instanțe masculine se exercită asupra unei bucăți de lemn însângerate, în care copilul proiectează un imago matern, arhetip universal după cum arată Jung: „...arborele are [...] semnificația originii ca și mama, el reprezintă începutul și sursa vieții, adică acea forță vitală magică atât de familiară primitivului..."[156]. Așadar, asocierea fierăstrăului cu o scenă de agresiune îndreptată asupra scândurii, proiecție a lui Vardaman, devine atât sugestie pentru ceea ce psihanaliza a numit *scena primitivă* sau *originară*, în care fantasma sau pur și simplu observarea interacțiunii sexuale a părinților este interpretată prin intermediul violenței, cât și o manifestare a complexului Oedip, unde fiul își acuză într-un mod simbolic uneori, dar aici direct, tatăl: „«El a ucis-o. El a ucis-o»"[157].

Felul în care Vardaman percepe moartea mamei sale, compensator, într-un registru de protecție a echilibrului său mental, arată încă o dată atât intuiția scriitorului, cât și finețea unor detalii psihologice esențiale pentru autenticitatea

[154] *Ibidem*, p. 155.
[155] *Ibidem*, p. 156.
[156] C. G. Jung, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 105.
[157] William Faulkner, *op. cit.*, p. 52.

personajelor, mai ales în contextul unui text cu tehnica fluxului de conștiință diferit de al naratorului. Ca reflex inconștient, clar în acțiune, mai ales în activitatea onirică, copilul golește orice conținut din reprezentarea mortului, a mamei sale, pentru a-l înlocui cu simbolul *peștelui*, în mod repetat și din ce în ce mai insistent pe măsură ce putrefacția cadavrului îi sugerează altceva. „Da' mama mea-i pește"[158], sau, în halucinanta sau mai degrabă onirica scenă a încercării de a trece fluviul unde sicriul aproape că este pierdut de familie în apele neîmblânzite ale fluviului: „«Un' i-i maica, Darl?» am zis. «N-ai prins-o deloc. Știai că ea-i pește da-ai lăsat-o să scape. Deloc n-ai prins-o»..."[159]. Apogeul re-semnificării mamei moarte, după cum o numește Adriana Teodorescu[160] este atins, după cum am arătat, în clipa când starea corpului mamei, dus de prea multe zile prin căldura verii, trecut prin apă și scos iarăși pe uscat, se degradează până la limita suportabilității. „*Mama mea nu-i în ladă*", gândește Vardaman, „*Mama mea nu miroase-n halu ăsta. Mama mea este pește*"[161].

Utilizarea arhetipului prin substituirea imaginii mamei are la bază și un episod surprins în debutul romanului, paralel cu agonia prin care trece Addie Bundren, pregătindu-se să moară. Vardaman este văzut, de cele mai multe ori de ceilalți, cum încearcă să ducă un pește prins, cu dimensiuni impresionante, fără a reuși să-l țină, pentru a-l arăta femeii aflate în suferință: „Îl întoarce, partea de dedesubt, pe unde-i udă, îi mozolită de țărână..."[162]. Fără să fie un proces brusc, ci mai degrabă o mutație simbolică a unor acțiuni pe care încearcă să le înțeleagă în felul său, singur, fără ajutor, Vardaman suprapune peste imaginea peștelui prins, arhetip prezent în inconștientul colectiv, indiferent de vârstă, conform tezelor jungiene, imagoul matern: „Și-atunci încep să plâng. Știu unde-a fost peștele-n praf. Acuma-i bucăți de nepește, nesânge pe mâinile și pe salopeta mea. Atunci nu era așa [...]. Și-acum ea se duce-atât de departe, că n-o mai pot prinde"[163]. Filtrată de intuiție și simbol, cunoașterea și înțelegerea evenimentului pentru întreaga familie, dar mai ales pentru Vardaman, devin clare prin asocierea mamei cu peștele și pământul, nu cu peștele și cu apa. Prin urmare, metafora thanatică se construiește, utilizându-se elemente opuse,

[158] *Ibidem*, p. 90.
[159] *Ibidem*, p. 135.
[160] Adriana Teodorescu, *op. cit.*, p. 74.
[161] William Faulkner, *op. cit.*, p. 176.
[162] *Ibidem*, p. 30.
[163] *Ibidem*, p. 51.

incompatibile, care descriu nu atât moartea, cât imposibilitatea existenței. Apogeul mutației, sub forma unei adaptări rapide a unei realități traumatizante, se face într-un capitol dedicat copilului, unde singurul conținut anunță, fără alte informații, dimensiunea simbolică a universului infantil proiectat de scriitor în tipologia psihologică a lui Vardaman: „Mama mea este pește"[164]. Există ceva din fixația lui Ahab pentru Balena Albă și în imaginarul necontaminat al copilului, pentru că femeia simbolizează, după cum arată Jung într-o veche legendă, „același lucru ca și peștele, și anume marea..."[165]. Vechi arhetip, asociat renașterii și Mântuitorului de vechii creștini, *peștele* trebuie înțeles, așadar, prin semnificațiile sale privind nemurirea și rezervorul nelimitat al unei pulsiuni de viață. „Peștele reînviat"[166] devine metaforă pentru o serie de legende unde înțelegerea simbolului trebuie asociată unui obicei alimentar vechi și obligatoriu al creștinilor timpurii[167]. Și Ivan Evseev vorbește despre pește ca despre un „simbol al regenerării și fecundității"[168], pe lângă sensurile unei interiorități inaccesibile, discutată de noi pe larg în relație cu capodopera literară a lui Herman Melville. Nu în ultimul rând, *Sfânta Evanghelie după Matei* ne mai oferă un ultim indiciu privind complexa încărcătură a simbolului în opera lui Faulkner: „Veniți după Mine și vă voi face pescari de oameni" (Matei 4:19). Chiar dacă invocate foarte pe scurt și cu trimiteri mai degrabă superficiale, referirile la Jung sau Evseev trebuie completate cu cele făcute de Gaston Bachelard în *Structurile antropologice ale imaginarului* unde invocă uimirea încercată, inevitabil de orice copil „care asistă, pentru prima oară, la înghițirea unui pește mic de către unul mare"[169]. Fie sub formă embrionară, fie în mod direct, semnificațiile multiple ale peștelui există, în felul lor unic de reprezentare a morții, pentru Vardaman. Captura sa, de proporții impresionante pentru un copil, și apoi identificarea imaginii mamei cu cea a peștelui, în contextul unei semnificații inconștiente privind nemurirea sau măcar renașterea, face din copil, ca și din Benjamin Compson, bărbatul întârziat și blocat în același registru infantil, mai mult decât un personaj menit să completeze un tablou pestriț de familie. În imaginarul *copiilor lui Faulkner* par să se ascundă marile rezervoare,

[164] *Ibidem*, p. 76.
[165] C. G. Jung, *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, p. 49.
[166] *Idem*, *Opere complete* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 161.
[167] *Ibidem*.
[168] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 468.
[169] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Introducere în arhetipologia generală*, Traducere de Marcel Aderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 214.

încă active și accesibile, ale inconștientului colectiv, de protejare cu orice preț a vieții.

Astfel, pentru Vardaman, sunetul fierăstrăului provoacă un tipar simbolic de receptare și de interpretare a unei informații cu un puternic conținut traumatizant. Asocierea peștelui cu figura maternă are și un alt corespondent cu rol de a proteja echilibrul psihic al copilului și de a nu permite doliului, așa cum se întâmplă în cazul lui Cash, să se instaleze ca proces terapeutic specific în asemenea situații. Copilul mai vede în zgomotul produs de unealta neobosită în lucrul la sicriul mamei și o acțiune vecină umbrei thanatice a tatălui: „fierăstrăul sună de parcă doarme”[170].

În nici un flux al conștiinței, conflictul cognitiv nu este la fel de mare și de intens ca în cel al lui Vardaman, copil încă, despre a cărui vârstă nu ni se oferă nimic mai mult decât sugestii. Cu toate acestea, tipologia raționamentelor sau, mai degrabă, a raționalizărilor, ca forme ale minciunii menite să protejeze prin blocarea informațiilor neplăcute, stau ca mărturie fie pentru un copil de vârstă mică, fie pentru unul cu o ușoară întârziere, specifică lui Benjy. Doliul, ca proces terapeutic, dar și ca travaliu obligatoriu de asumat pentru depășirea despărțirii în mod benefic și constructiv pentru psihic, există ca acțiune în gândurile lui Vardaman, însă nu în toate aspectele sale și cu atât mai puțin ancorat complet în realitatea morții mamei sale. Un haos al cogniților înlocuiește asumarea doliului din perspectiva lui Cash, indiferența lui Dewey Dell sau psihoza lui Darl, declanșată de ritualul drumului prea lung, timp în care corpul femeii se degradează dincolo de limita suportabilității. Vardaman este singurul nevoit să-și asume travaliul despărțirii de mamă prin intermediul propriilor resurse, într-un scenariu cu roluri imposibil de împărțit pentru că realitatea obiectivă și cea subiectivă, interioară funcționează cu principii diferite și prin legi care permit informației să intre doar după ce trece de un filtru simbolic de reprezentări: „Nu erea ea, fin’ că zăcea tocma-acolea-n țărână. Și-acuma-i de tot ciopârțit. Io l-am ciopârțit. Zace-n bucătărie, în tingirea plină de sânge și-așteaptă să fie gătit și mâncat. Atunci nu erea și ea erea și-acum este, da ea nu mai era. Și mâine-o să fie gătit și mâncat și ea o să fie el și taica și Cash și Dewey Dell și n-o să fie nimica-n ladă și-așa că poa’ să răsufle.”[171].

[170] William Faulkner, *op. cit.*, p. 62.
[171] *Ibidem*.

Prin urmare, copilul nu poate lua hotărârea atribuirii definitive de roluri simbolice, tocmai prin complexitatea inoculată arhetipului, a cărui sens presupune fie consumul lui, fie să fii consumat de el. În cel mai simplu sens primitiv, arhaic, ingerarea simbolului este integrată în semnificația interiorizării tuturor sensurilor și valențelor sale. A consuma peștele, pentru copil, devine dincolo de gestul cu conotații antropofage, obligație asumată de familie pentru a asigura nemurirea femeii decedate.

În acest context, se cuvine să ne îndreptăm atenția, pentru scurt timp, asupra importantelor considerații făcute de Jung în privința semnificației peștelui. Cu o istorie care se pierde în trecutul culturii și în zorii civilizației, simbolul peștelui reprezintă un arhetip prin prezența sa în Asia de sud-vest „începând cu zeul babilonian al peștilor Oannes și preoții săi învești mântați în piei de pește, până la ospețele sfinte cu pește feniciene [...] și la obscuritățile inscripției lui Aberkios și de la peștele Sōtēr al lui Manu din India îndepărtată până la mâncarea euharistică din pește a «cavalerilor traci»..."[172]. Psihanalistul arată relația strânsă dintre cristelnița asociată regenerării și botezul celor care sunt adesea comparați cu peștii[173], dar și apariția simbolului pe „paharul binecuvântării" iudaic unde peștii sunt considerați hrana celor trecuți în neființă[174].

O dihotomie viață – moarte există în privința simbolului, însă balanța atârnă spre semnificațiile thanatice, în opinia lui Jung care susține că „peștii au o largă răspândire ca simbol sepulcral. Peștele creștin ne iese în întâmpinare mai cu seamă în această întrebuințare"[175]. Într-un amplu exercițiu analitic al culturii umane și al simbolurilor asociate imaginii lui Hristos, Jung concluzionează că „simbolul peștelui constituie puntea dintre făptura istorică a lui Cristos și natura psihică a omului în care rezidă arhetipul Mântuitorului"[176]. Prin urmare, vedem mai clar felul, nevoia, reflexul prin care Vardaman, copilul familiei Bundren, alătură imaginea conștientă a mamei de cea arhetipală, inconștientă, a peștelui, prin valențele sale regeneratoare.

Și registrul acustic, atât de important pentru universul faulknerian, pune fierăstrăul lui Cash și mai ales sunetul său în

[172] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/2, *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005, p. 87.
[173] *Ibidem*.
[174] *Ibidem*, p. 132.
[175] *Ibidem*.
[176] *Ibidem*, p. 209.

cadrul de interpretare al fiecărui membru al familiei și nu numai, pentru că adesea, marea trecere a femeii este și parte a proiecțiilor și interpretărilor vecinilor. În orice caz, sunetul produs de mișcarea uneltei este aproape întotdeauna asociat unui imaginar thanatic, cu diferențe simbolice, grăitoare, privind vârsta sau capacitatea personajelor de a suporta evenimentul morții.

Astfel, pentru Darl, fierăstrăul, „...mișcându-se înainte și-napoi, ridicând și așezând scândurile cu pocnete lungi și surde răsunând în aerul mort..."[177], face parte dintr-o scenă mai mare, cu aceleași valențe morbide de acțiune asupra lemnului. Percepe nu doar prezența sonoră a uneltei, ci și pe cel care o mânuiește, într-o interacțiune cu toate obiectele din jur, atinse prin contagiune simbolică de o formă a morții. Rolurile împărțite de scriitor membrilor familiei sunt destul de clare, cel puțin în privința atitudinii active sau pasive în spatele căreia se ascunde asumarea sau chiar travaliul doliului. Ca într-un exemplu perfect de sublimare, de reorientare a energiilor, bune sau rele, și Cash este preocupat, în cele mai multe dintre secvențele narative, doar de terminarea lucrului care nu-i permite să uite sau să mascheze moartea mamei sale, dar nici să cadă într-o contemplare distructivă de genul celei care îl macină complet, în cele din urmă, pe fratele său, Darl. Exceptând *acțiunea de a muri*, pregătită și aleasă de Addie Bundren cu mult timp în urmă, doar Cash mai poate fi descris printr-o dinamică sau schimbare impusă mediului său. Ceilalți membri ai familiei devin, exceptând lungul drum, actanți pasivi, martorii unor întâmplări la care par doar că asistă neputincioși și animați, mental, de cu totul alte gânduri și preocupări. Prin urmare, Darl devine obsedat de ideea că sicriul trebuie ars, în absența sau prelungirea nedeterminată a îngropării lui, Dewey Dell vrea să întrerupă o sarcină cu orice preț, iar Anse, tatăl lor, după cum arată autorul, pe cât de sec, pe atât de dramatic, spre finalul romanului, urmărește în orașul îngropării soției sale să-și pună dinți noi și să-și găsească o nouă soție, ambele planuri duse la împlinire. „Taica o ia către casă", descrie Faulkner pentru a sublinia diferența între Cash și ceilalți membri ai familiei, privind capacitatea de a sublima și a-și asuma doliul constructiv, „dintr-o dată, ploaia se năpustește fără tunet, fără veste; e alungat către prispă, pe marginea prispei și, într-o clipă, Cash e ud până la piele. Însă mișcarea fierăstrăului nu s-a

[177] William Faulkner, *op. cit.*, p. 69.

oprit..."[178]. În special Darl, alături de ceilalți membri ai familiei, cu excepția lui Cash, resimt prezența timpului într-o manieră depersonalizată și fără trăsături specifice ale scurgerii sale normale. După ce sicriul este terminat, grație eforturilor depuse, în mod firesc, doar de Cash, pentru a onora ultima dorință a femeii, întreaga familie pornește la drum cu speranța de a acoperi cât mai repede distanța la al cărei capăt se află pentru cei mai mulți, un nou început. Dar nu sub forma sfârșitului asumat, acceptat în toate sensurile sale tragice, ci prin înlocuire sau, pur și simplu, prin îndreptarea atenției spre altceva. Pasivitatea celorlalți, simpli spectatori ai unui eveniment obișnuit, într-un cadru neobișnuit, atinge un climax în relație cu distanța așternută în față: „noi ne vedem de drum, într-o mișcare atât de aromitoare, atât de asemeni visului, încât rămânem nesimțitori la înaintare, ca și cum timpul și nu spațiul ar descreste între noi și asta"[179].

Statutul lui Cash, de *fiul cel mai mare*, este oferit și susținut de o relație specială cu mama sa, nedescrisă suficient și doar foarte subtil inserată printre rândurile romanului. Primul născut, înainte ca viața de familie să devină un calvar sau pur și simplu un viol pentru Addie Bundren, Cash are toate datele unei înțelepciuni oferite de o relație sănătoasă cu imagoul matern, nu proiecție sterilă, ci prezență fizică și psihologică în viața sa. Deziluzia resimțită mai târziu de femeie și proiectată inclusiv asupra copiilor de care se simte alienată și îndepărtată este în legătură directă cu un nevrozism generalizat în cazul celorlalți copii, incapabili să facă alegeri corecte în momente cheie sau pradă unor reprezentări simbolice la limita contactului cu realitatea și starea de veghe. Faulkner insistă asupra unui detaliu important în economia vieții de familie: Cash și doar el, fiul cel mai mare, este singurul capabil și îndreptățit de privirea ei să lucreze la sicriu. Cu toate că nu se sugerează nicăieri în roman o asemenea ipoteză, considerăm că privirea insistentă a femeii, ațintită și neobosită pe patul de moarte asupra lucrului la sicriu, întărește tocmai faptul că doar fiul cel mai mare, Cash, poate lucra la el în cadrul unei înțelegeri fără cuvinte între mamă și fiu.

Prezența tatălui alături de zona de lucru sau cea mai simplă formă de a-l include și pe Anse în realizarea raclei se sfârșesc în pasivitatea tatălui, oprit de factori nevăzuți, dar care par să țină de comunicare: „«Dă-mi scândura aia», zice Cash.

[178] *Ibidem*, p. 70.
[179] *Ibidem*, p. 96.

«Nu. Ailaltă». Pune fierăstrăul jos și vine el de ia scândura care-i trebuie și-l dă pe taica la o parte cu luciul lung și legănat al scândurii în cumpănă"[180]. Încă o dată, dar în mod clar, identificarea femeii și cu simbolismul copacului, redus aici la reprezentarea lemnului folosit pentru sicriu, este întărită prin interacțiunea cu Anse, interzis în a pune mâna sau în cea mai simplă încercare de a înțelege nevoile lui Cash, reprezentant al femeii după moarte. Tot Cash este cel care, într-o altă scenă, deja la drum, este singurul capabil, pentru că este acceptat de înțelegerea nerostită, să curețe sicriul murdărit întâmplător: „Trece de noi iute, fără să se uite, calul gonește, copitele șuieră-n noroi. O bucată de noroi azvârlită-n urmă pleoscăie pe ladă. Cash se apleacă înainte, ia o sculă și răzuie cu grijă", pentru că mai târziu, imediat ce convoiul întâlnește sălcii, „rupe o crenguță și freacă pata cu frunzele-i ude"[181].

Așadar, pe lângă interdicția celorlalți de a lucra în orice fel la racla femeii, Cash devine și elementul activ al unor acțiuni cu sens simbolic, pentru că noroiul, asociat lăzii unde stă corpul fără viață, urmat de frunzele verzi, umede, susțin aceeași semnificație a renașterii, dar doar prin intermediul morții ca acțiune încheiată, ceea ce pentru Addie Bundren nu se întâmplă încă. Calvarul prin care Addie Bundren trebuie încă să treacă înainte să-și găsească liniștea, alături de obsedantele imagini ale lemnului prelucrat evocă în cea mai subtilă manieră soarta salvatorului în general sau a Mântuitorului, pe Golgota, în chinuri, spre crucea sa din lemn.

Pe de altă parte, în privința simbolisticii alese de Faulkner pentru Addie Bundren, remarcăm o coincidență, care nu ne miră, cu unul dintre visele unei paciente a lui Jung, aflate chiar și după despărțirea de căminul său „sub influența concepției materialiste despre lume a tatălui ei, care avea o căsnicie nu chiar fericită"[182]. Dincolo de coincidența tipologiei descrise de Jung, potrivită perfect cu cea proiectată de Faulkner, visul pacientei, prea complex și extins pentru a fi redat sau discutat aici, se folosește de arhetipul pomului, deci sugestia lemnului și, mai ales, de arhetipul peștelui[183].

Ascuns în cochilia sau forma *celui ales*, Anse, tatăl celor patru, din cei cinci copii, soțul eroinei, este incapabil să se ridice

[180] *Ibidem*, p. 69.
[181] *Ibidem*, p. 97.
[182] C. G. Jung, *Opere complete*, 9/2, *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, p. 174.
[183] *Ibidem*.

la dimensiunea rolului sau a arhetipului, nu dintr-o slăbiciune infiltrată de scriitor bărbatului, ci mai degrabă pentru că Faulkner s-a interesat, înainte de orice, să ilustreze viața cu oamenii ei, în egoismul și banalitatea răului sau a indiferenței folosite de obicei în toate interacțiunile sociale. *Eșecul lui Anse* este eșecul lumii și a tuturor celor care știu că au un rol, intuiesc importanța lui, dar cred că se ridică la înălțimea așteptărilor și că efortul lor, minim, nesupus comparației și nici criticii, evaluării obiective, este suficient: „Io-s alesu Domnului, fin' că pe-ăl de-l iubește El, pe-ăla-l năpăstuiește. Da-afurisit să fiu, că ciudate mai este căile prin care El o arată, așa consider io"[184]. Simplitatea viziunii lui Anse este justificată doar prin autoritatea patriarhală a unui rol primit, moștenit cultural, niciodată câștigat sau supus îndoielii, de unde și superficialitatea lui devastatoare.

Imagoul patern, despre care am discutat mult deja, mai ales în relație cu biografia și opera lui Franz Kafka, are dimensiuni ascunse, și în opera și imaginarul faulknerian, prin intermediul cărora trebuie înțeles atât eșecul, la modul general, cât și o formă de condiționare despre care Huxley a vorbit pe larg în ambele romane invocate în cercetarea noastră. Munca depusă în serviciul unei ideologii, de îmbuteliere a oamenilor, prin intervenții agresive asupra genomului și asupra indivizilor maturi, veșnic setați și asaltați de răspunsuri simple și stricte pentru situații complexe, devine la Faulkner intervenția tatălui, ca figură a cărei autoritate stabilită natural, de nezdruncinat, folosește doar cuvinte potrivite și pline de adevăr. În cel mai ridicol rol, autoasumat sau proiectat spre sine, Anse, văduv și tată, se percepe ca un Iov, atins de distrugere doar într-o măsură mică, dacă avem în vedere magnitudinea evenimentelor întâmplate adevăratului Iov, descrise de textul biblic. Și totuși, asumarea și proiectarea propriilor trăiri în cadrul celor ale lui Iov, atins de distrugerea egoistă și infantilă într-un mod complet, arată încă o dată superficialitatea figurii paterne, a cărei ultimă soluție la moartea soției, este să se folosească de banii copiilor pentru a-și pune dinți noi și pentru a-și găsi, imediat după înmormântare, o altă soție. Supuși cu toții ultimei dorințe formulate de mamă, a cărei înțelegere are la bază același principiu al înțelegerii parțiale, membrii familiei Bundren se apropie de fluviul umflat de ploi, pe lângă căldura verii, cel mai important obstacol al călătoriei funerare. Încercarea complet irațională de a trece o apă prea mare, cu o căruță trasă de

[184] William Faulkner, *op. cit.*, p. 98.

măgari, încărcată pe lângă membrii familiei, cu un sicriu, pare desprinsă mai degrabă dintr-un coșmar decât dintr-o scenă posibilă în realitate. Furia indiferentă a fluviului, imposibil de îmblânzit, răstoarnă căruța, omoară animalele, aproape îneacă pe Cash, din nou salvatorul sicriului și al corpului mamei sale și face pierdute cele mai noi unelte ale fratelui mai mare. Doar cea din urmă pierdere, ca sursă principală de profit și garanție a existenței pare să afecteze în mod real și stringent familia, mobilizată exemplar în căutarea fiecărei piese din trusa de scule a lui Cash. O formă de Styx apare și în *Neînfrânții*, alt roman al lui Faulkner, a cărei trecere garantează, în mintea oamenilor supuși opresiunii, o idee de libertate sau de eliberare.

Blocat într-o constatare, repetată obsedant, ca un refren, Anse Bundren rămâne, din nou, singurul incapabil să acționeze, liber în schimb să observe dimensiunile dezastrului, văzând animalele moarte, pe Cash cu piciorul rupt, trusa cu unelte pierdută și familia întreagă aproape moartă: „«Dac-a egzistat v' odat' un om atât de făr' de noroc»"[185]. Intangibil și superior, victimă a unor procese divine sau pur și simplu străine de voința sa, Anse este poate printre cele mai nevinovate personaje ale literaturii universale, tocmai prin alienarea sau înstrăinarea lui față de orice culpă sau decizie complet eronată.

Astfel, deși pare parțial un Iov, Anse devine și Dumnezeu și Satan în același timp, atât pentru el, cât și pentru familia sa, în viață sau soția închisă în sicriu. Decizia sa de a respecta o dorință mai veche a soției, de a fi îngropată în orașul său natal, asumată întocmai și fără simțul analitic minim de a vedea că în spatele ei stă, de fapt, dezamăgirea femeii față de semnificația rolurilor de soție și de mamă, alături de decizia de a trata piciorul rupt al lui Cash cu un mulaj din ciment, fac din Anse Bundren un erou exemplar a cărui prostie este privată complet până și de valențele *trickster-ului* civilizator. Rezultatul este o scenă cu un puternic conținut grotesc, cel puțin așa cum este cea interpretată de observatori obiectivi, cu ocazia intrării în primul oraș după incident: „Trebuie să fi fost ca o bucată de brânză stricată într-un mușuroi de furnici, în căruța aia prăpădită de care [...] oamenii erau înspăimântați c-o să se facă țăndări înainte ca ei s-o scoată din oraș, cu lada aia făcută-n casă și un alt individ cu piciorul rupt, zăcând pe-o plapumă, pe capac, și tatăl și un băiețel stând pe leagănul căruții și polițaiul încercând să-i scoată din oraș"[186].

[185] *Ibidem*, p. 146.
[186] *Ibidem*, p. 182-183.

Dedicat construcției unei metafore a schimbării, nu doar a morții, Faulkner se folosește de imaginile impresionante susținute cu imagini acustice sau olfactive pentru a sugera nevoia purificării sau imperativul ei în cadrul procesiunii fără sfârșit a familiei Bundren. Prin apă trece nu doar sicriul cu corpul femeii, dar și familia, spălată într-un botez cât se poate de violent și unită, în cele din urmă, în același scop al găsirii uneltelor lui Cash. Finalul romanului, sau mai degrabă apropierea lui, nu îi permite încă femeii odihna în pământul natal, iar exasperarea resimțită ca disperare de membrii familiei îl atinge mai întâi pe Darl care, în puterea nopții, se hotărăște să dea foc hambarului unde familia se odihnește pentru a încheia un coșmar lucid, dar și pentru a-și incinera mama. Astfel, așa cum apa îi afectează în egală măsură pe toți, punându-i la încercare, și focul aprins de Darl, în loc să incinereze trupul mamei, produce un pericol pentru toată familia în timp ce sicriul devine un obiect a cărui manipulare și încercare de salvare, descrise cu atenție și cu detalii olfactive de scriitor, poate provoca cele mai intense senzații. Coborâtă brutal din trăsură, Addie Bundren, închisă în sicriu, „se vede lămurit, necrezut de înaltă..."[187] și este răsturnată de Jewel a cărui forță nu îi permite altă mișcare de a face ca sicriul să înainteze pentru a se îndepărta de foc: „Apoi se răstoarnă înainte, luându-și vânt [...]. Fără oprire, se răstoarnă iar și se ridică, se oprește, apoi se prăbușește încet în față și prin perdea [de scântei]. De astă dată Jewel e călare pe ea, ținându-se de ea strâns; până când se prăbușește de tot și-l azvârle cu totul și Mack sare-nainte printr-un ușor miros de carne prăjită..."[188].

Prin urmare, după botezul aproape mortal pentru cei vii, eliberator pentru femeia decedată, urmează o adevărată trecere prin foc, destinată doar celei moarte, dar prin care trece toată familia, în timp ce asumarea unei promisiuni ad litteram înțelese și în absența totală a interpretării ei, face ca trupul soției și mamei, Addie Bundren, să treacă prin cele mai nefericite ipostaze și tratamente, închis într-o cutie muiată și scufundată în apă, iar acum arsă aproape complet. Iar valențele purificatoare, inoculate de Faulkner în roman, devin mai clare din parcurgerea *Psalmilor*: „Prinsu-ne-ai pe noi în cursă; pus-ai necazuri pe umărul nostru; Ridicat-ai oameni pe capetele noastre, trecut-am prin foc și prin apă și ne-ai scos la odihnă" (Psalmi 65:10-11).

[187] *Ibidem*, p. 197.
[188] *Ibidem*, p. 198.

Ca pentru a se asigura că nu pot exista interpretări orientate exclusiv spre culpabilizarea doar a unui singur personaj, Faulkner devine ambasadorul unei egalități dincolo de libertățile și drepturile fundamentale ale omului prin ipoteza nevoii asumării unei culpabilități colective, imune și independente de conștiința celor implicați. Suferința devine astfel singura și cea mai scurtă, chiar dacă anevoioasă, cale spre curățare, atât în sens spiritual, dar și într-un anumit sens al dinamicii psihologice prin capacitatea ei de a genera energii umane sau chiar descărcări cât se poate de terapeutice. Anestezia care, până la urmă, îi cuprinde pe unii membrii ai familiei, în raport cu decesul femeii și al mamei lor, dispare în fața pericolului apelor învolburate sau al focului. Pentru că familia o menține pe Addie Bundren o vreme mult prea îndelungată între ei și pentru că suferința trebuie să își exercite puterea tămăduitoare și paradoxală, de a permite vieții să meargă mai departe, scriitorul proiectează peste membrii familiei urme simbolice și o cromatică sugestivă. Atinși de foc, doar unul dintre frați pare să sufere cel mai mult, Jewel, ars pe spate și tratat de sora sa cu o „alifie făcută din unt și funingine, să scoată focu. Dup-aia spinarea i-a fost neagră”[189], în timp ce piciorul rupt al lui Cash începe să devină un pericol din ce în ce mai mare pentru viața sa: „talpa și picioru lu Cash e ca de negru”[190]. Din toate trăirile familiei Bundren, surprinse de scriitor cu atenția unui observator fin, în mod cert Cash se evidențiază printr-o maturitate sinceră a doliului nedisimulat, compensat, refulat sau sublimat. Pentru cel mai mare fiu și frate al familiei, tânărul devine exemplu de echilibru a cărui suferință fizică, provocată de rana la picior, nu îngreunează drumul sub nici o formă. Gândurile lui Cash, redate într-una dintre ultimele ferestre dedicate conștiinței lui, arată luciditatea viziunii sale privind nebunescul drum al întregii familii pentru a o îngropa pe Addie: „...nu o dată m-am gândit înainte să trecem râu’ și după, că ar fi o adevărată binecuvântare de la Dumnezeu dacă El ne-ar zmulge-o din mâini și-ar pune stăpânire pe ea-ntr-un fel iscusit și mi s-a părut că atunci când Jewel s-a trudit atâta s-o tragă afar’ din râu, el făcea ceva împotriva lu’ Dumnezeu și când Darl a văzut că parcă-parcă unu din noi trebuie să facă ceva, aproape-mi vine să cred că, într-un fel, el a făcut ce trebuia”[191]. Tacit și lucid,

[189] *Ibidem*, p. 200.
[190] *Ibidem*.
[191] *Ibidem*, p. 208.

Cash vede dacă nu sensul ascuns al dorinței mamei sale, animată de ură împotriva lui Anse, inutilitatea drumului și a gestului în care tatăl se cramponează în fiecare moment prin care familia sa suportă pericolele drumului sau pe cele ale transportului unui sicriu pe o distanță atât de mare, mai ales în timp.

În opoziție flagrantă cu ceilalți frați și chiar cu Anse, al cărui eșec ca soț este completat monumental și de eșecul în rolul de tată, Cash se opune într-o formă de manifestare latentă autorității paterne întărind gestul fratelui său Darl, pentru care este internat într-un sanatoriu de boli nervoase. Alegerea curajoasă a lui Darl, de a pune foc hambarului pentru a incinera trupul mamei este una care demonstrează o lipsă de inhibiții la limita personalității armonice, în timp ce Cash, echilibrat, își dorește doar și speră ca un eveniment, din cele multe prin care familia trece în drumul ei, să rezolve mai repede o situație blocată în cea mai nefericită alegere. Ce nu pot spune sau face fiii, decât sub auspiciile nebuniei, pot spune însă observatorii detașați de drama familiei, familiarizați cu felul în care Anse administrează nevoile celor apropiați. Cangrena piciorului, tratat de tată cu un mulaj din ciment, în absența completă a unui doctor, este pusă exclusiv în dreptul lui Anse: „«...de ce nu te-a dus Anse la cea mai apropiată fabrică de cherestea, să-ți bage piciorul sub fierăstrău? Că sigur îl vindeca. Dup-aia voi toți ați fi putut să-l băgați pe el cu capul sub fierăstrău și să vindecați o întreagă familie»..."[192].

Toate operele critice, deși relativ puține, dar exhaustive și aparținând unor critici reputați ai spațiul cultural românesc, pun romanul *Pe patul de moarte* pe linia descendenței simbolice sau tematice a morții. Și pe bună dreptate, pentru că imaginarul faulknerian este unul ancorat în viața oamenilor pe care i-a căutat și i-a cunoscut pentru a-și duce la bun sfârșit cea mai importantă operă, complet necunoscută, dar în egală măsură valoroasă și prezentă în toate romanele scrise de Faulkner. O apropiere de sine, în sensul celor mai terapeutice semnificații ale cuvântului și o descoperire prin intermediul celorlalți se află nu doar în toate tipologiile psihologice proiectate de scriitor în opere literare, ci și în spatele formelor și tehnicilor narative propuse prin fiecare text, care au revoluționat literatura universală. Nimeni [!], până la Faulkner, nu a mai încercat să intre în intimitatea proceselor cognitive ale unui om atins de o patologie

[192] *Ibidem*, p. 215.

mentală sau de o tulburare cum este cea a lui Benjamin Compson, după cum afirmă clar Ana Harand, chiar dacă face referire la erou prin intermediul cuvântului oferit ca reper chiar de către scriitor: „...no one before Faulkner ventured into the benighted brain of an idiot"[193]. Epopeea thanatică a familiei Bundren se încheie, în ciuda tuturor mărcilor morții, voit parcă într-o manieră brutală de manifestare a Erosului, strict prin intermediul sensurilor de protejare a existenței cu orice preț. Iar aici, Anse, figura paternă autoritară, incontestabil în ipostazele sale limitate și umane (mai ales în sens cognitiv), se dovedește a fi un mobil al acțiunii generatoare de viață, în cel mai egoist și instinctual sens al cuvântului.

Astfel, imediat ce procesiunea și îngroparea trupului femeii se încheie, Anse Bundren dispare pentru o bună bucată de timp, pentru a se arăta, aproape de nerecunoscut, în fața copiilor săi. „«Și-a pus dinții»"[194], remarcă Jewel, ceea ce îl face pe bărbat „s-arate cu un picior mai înalt, din cum își ținea capul sus și ticăloșit și mândru totodată..."[195]. Simbol al arhetipului *botului devorator* în egală măsură, dar totuși cu semnele civilizației domestice, *dinții* devin în imaginarul faulknerian forme de manifestare a dorinței de a trăi *într-un anume fel* și nu pur și simplu. Calitatea vieții este cea care pare să-l intereseze pe Anse după ce își îndeplinește obligațiile față de soția sa, mai concret, față de amintirea ei, într-un sens atât de cuvânt cu cuvânt încât arată, în mod definitiv, și incapacitatea sa de a înțelege dincolo de semnificația bio-instinctuală a oricărui mesaj. Românească dovadă de înțelepciune populară „mai aproape dinții decât părinții" sugerează tocmai acest egoism imposibil de depășit de instinctualitatea cu care se manifestă viața. Și pentru că baza piramidei lui Maslow, în ciuda elasticității ei, nu poate fi schimbată încă, Anse Bundren, fără să anunțe în nici un fel o asemenea intenție, vine însoțit, pe lângă noua dantura, de o femeie străină tuturor: „...un fel de femeie cu înfățișare de rață, gătită nevoie mare, cu niște ochi dintr-ăia, grei și spălăciți ca bilele de sticlă, ca și cum ar porunci bărbatului de se nemerea dinaintea ei să nu care cumva să scoată-o vorbă [...]. «Ăștia e Cash și Jewel și Vardaman și Dewey Dell», zice taica, arătând

[193] Ana Harand, *The ancient tragedy and William Faulkner's novels*, Iași, Editura Tehnopress, 2006, p. 90-91.
[194] William Faulkner, *op. cit.*, p. 232.
[195] *Ibidem*.

ticăloșit și mândru, cu dinții ăia-ai lui și cu toate, chiar de nu se uita la noi. «V-o prezentez pe doamna Bundren», zice el"[196].

Iar aici se încheie *Pe patul de moarte*, cu promisiunea că Eros, oricum, este cel care va avea ultimul cuvânt, compensator și imposibil de redus la tăcere atâta timp cât omul rămâne doar un „animal social". Ca urmare, „ticăloșit și mândru", este forma repetată de receptare a tatălui de către copii, prin asumarea acestui rol, în final, necunoscut lor și inaccesibil procesului de empatie. În timp ce Dewey Dell renunță la sarcină, plătind atât bani cât și un preț moral (acceptă să facă sex pentru a primi ajutor în alegerea sa de a întrerupe sarcina), tatăl său, cu o simplitate specifică oamenilor din popor, indiferent de particularitățile lor culturale, își găsește o companie pentru necunoscutul drum care se așterne în față. Însă, de această dată, după ce romanul insistă, așa cum am arătat, pe un contact vizual superficial sau chiar absent, de la Addie sau copii, spre Anse, soț și tată, bărbatul este cel care nu se uită la ceilalți, blocând orice judecată nonverbală și stabilind fără cuvinte de prisos că decizia sa oricum nu poate fi supusă nici unei dezbateri de familie. „Cu dinții ăia-ai lui și cu toate" construiește din figura paternă, alături de „ticăloșit și mândru", imaginea aproape agresivă a bărbatului imun la trecerea timpului, iar reacția copiilor, una, mai degrabă de rezervă, cu valențe negative, întărește ipoteza că Anse Bundren devine, în cele din urmă, idee, principiu, aproape inuman prin resorturile masculinității sale de neoprit. Dezvelit și vizibil în intențiile sale, ca însăși noii săi dinți, Anse este perceput doar prin intermediul celor două schimbări fundamentale, atât în relația lor cu viața, cât și cu orice principiu dinamic al ei. Semne ale sănătății și ale dominanței în același timp, dintr-o perspectivă antropologică sau pur și simplu darwinistă, pentru imaginarul colectiv, *dinții* și *femeia* lui Anse devin mărcile unui Eros care, prin dinamica sa nestăpânită și manifestă, lezează nu numai conștiințele, ci și însăși ideea culturală de doliu.

Aici stă finețea stilului practicat de William Faulkner, în detaliile cele mai subtile ale opoziției celor două pulsiuni de viață.

[196] *Ibidem*, p. 233.

6. Ernest Hemingway și William Golding – în proximitatea banală a lui Thanatos

Demersul nostru, inclusiv în primul volum deschis cu biografia lui Cervantes și monumentalul său roman, *Don Quijote de la Mancha*, urmat apoi de Melville și de Dostoievski, este acum în măsură să propună câteva concluzii care păstrează totuși un aer preliminar și ipotetic. Cu atât mai mult ne simțim obligați să ne oprim pentru scurt timp cu cât cronologia și scriitorii aleși pentru al doilea volum al cercetării ne-au pus până aici în compania unor firi hipersensibile, ale căror procese interioare par mai degrabă oglindiri ale unor fragilități structurale, legate de corporalitate. Ipoteza lui Alfred Adler, că evoluția apare doar prin prezența complexului de inferioritate, se confirmă parțial, pentru că psihanalistul mai aduce și o serie întreagă de exemple menite să demonstreze că statura sau diferitele piedici ale copilăriei, prin dificultăți de limbaj sau de mobilitate, odată depășite, oferă acces oamenilor la rezervoare de voință rămase necunoscute majorității obișnuite cu un „bine" sau un „normal" golit de sens sau semnificație. Poate că „fiecare dintre noi poartă în sine o imagine ideală a formei umane [...] și îi măsoară pe ceilalți după acest etalon"[1], susținea Adler, fără a sublinia în mod clar că imaginea ideală este un tipar care nu iartă nici pe cel care o proiectează: în primul rând întors spre sine în construcția ei, un Eu permanent comparat, conștient și asumat, sau impus, de standarde fixe și de neocolit.

Vederea și înălțimea, pentru Huxley și Faulkner, devin mărci ale comparației din care bărbații au ieșit cu stigmatul „respins", în timp ce pentru Kafka nici nu s-a pus problema vreodată de a participa la Primul Război Mondial, indirect și printr-o fragilitate corporală incompatibilă cu nevoile obiective ale conflictului armat. Așadar, nu întotdeauna piedica este depășită pentru a se atinge performanța în domeniul unde cei inapți au fost respinși, pentru că prin sublimare și reorientare, din fericire,

[1] Alfred Adler, *Sensul vieții*, Traducere, cuvânt înainte și note de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura IRI, 1995, p. 67.

energiile sunt investite întotdeauna. În deosebire flagrantă cu primul volum, deliberat cercetată până aici, am avut în Kafka, Huxley și Faulkner tipologii ale căutării interioare, libere într-un sens complet diferit de cel specific lui Cervantes, Melville și, acum, Hemingway sau Golding. Introversiunea și forțarea, impunerea unei existențe mai mult înăuntru decât în afara sinelui, nu credem că poate fi discutată în mod independent de actul creației artistice, după cum exteriorizarea și capacitatea de manifestare a trăirilor, sub iluzia unei acceptări sau potriviri cu imaginea ideală, ca formă propusă de Adler, provoacă scriitorului și nu numai reflexe și metafore în armonie cu structura sa psihică. În mod mult prea clar parcă îi vedem pe scriitorii introvertiți, atinși de stigmatul social și de acele nepotriviri incompatibile cu aspirațiile lor la un moment dat, în eroii rătăciți, nesiguri, incapabili în fața marilor hotărâri, renunțând sau alegând moartea sub multele ei forme de manifestare metaforică. Astfel, Gregor Samsa, K., sălbaticul, Bernard, Benjy, Anse, Addie sau Vardaman sunt câțiva dintre eroii care nu au nimic în comun cu don Quijote, Ishmael sau adevăratele motoare umane dostoievskiene în care viața este în același timp prilej de zbucium și rătăcire, dar și manifestare directă a lui Eros. În schimb, personajele invocate mai sus sunt, în mod neîndoielnic, proiecțiile unor procese mult prea mult timp ignorate de critica literară, a căror viață eternă stă mărturie pentru viitor. De la meseriile protagoniștilor, la muncile pe care aceștia sunt gata să și le asume, la activitățile în care se angajează sau în luptele purtate, ceva din respingerea socială și din neputința psihologică impusă adesea asupra scriitorilor se repetă, după cum chiar iubirile ficționale ale operelor devin traduceri și transpuneri fidele ale celor din realitatea hipersensibilă a biografiei lor.

Nimic din cele două pulsiuni nu poate fi considerat banal, cu atât mai puțin cea de moarte, ca parte a unui instinct de distrugere imposibil de stăpânit. Cu toate astea, ceea ce am considerat „exerciții de intimitate cu suferința", referindu-ne la Dostoievski, am numit aici „proximitatea banală a lui Thanatos", pentru că cei doi autori, Ernest Hemingway și William Golding, s-au aflat pe cele mai importante fronturi ale conflagrațiilor mondiale, cu roluri active și cât se poate de aproape de violența golită de sens, inoculată și cerută bărbaților. Conform unei teorii care susține că un stimul, indiferent de intensitate sa, își pierde efectul produs prin repetare, putem generaliza și asupra trăirilor specifice teatrelor de operațiuni militare unde moartea reprezintă o prezență constantă cu care omul învață să trăiască.

În Primul Război Mondial participă doar Hemingway, când este și rănit cel mai grav de fragmente de șrapnel în timp ce conducea o ambulanță și încerca să culeagă cât mai multe din fragmentele camarazilor săi căzuți în luptă. Însă, în Al Doilea Război Mondial, participă și Golding, încadrat în forțele navale și implicat în urmărirea și scufundarea navei germane Bismarck. Ambii scriitori iau parte, fără să se cunoască și să știe unul de existența celuilalt, în teatre de operațiuni militare, la legendara și sângeroasa zi a debarcării în Normandia, cu nota că Hemingway este implicat și ca reporter special de presă, meserie cu care s-a familiarizat încă din perioada liceului când, pe timp de pace, scria la diferite reviste sportive cronici de analiză sau pur și simplu descrieri ale evenimentelor competiționale. Contactul direct cu moartea, familiarizarea cu sentimentul morbid al luptei din care nu pot ieși în viață toți cei implicați, făcând din crimă monedă curentă și proces de comunicare firesc, devine mai târziu, în literatura celor doi scriitori, motiv obsedant, reluat descriptiv, aproape documentar, sau mascat metaforic, exemplar, în romanul lui Golding, *Împăratul muștelor* unde un grup de băieți naufragiați pe o insulă fără semne ale civilizației și fără grija adulților, ajunge să se omoare între ei, involuând într-un ritm accelerat de la copii organizați, la o ceată sălbatică animată de ritualuri imposibil de explicat sau de înțeles și chiar de pictarea trupurilor și a fețelor.

Așadar, războiul și Thanatos marchează, în mod definitiv, imaginarul celor doi scriitori cu metafore ale agresiunii și ale acțiunii la modul general. Pasivitatea lui K., sau a altor personaje, blocate și cu totul rezervate în aria lor de interacțiune cu lumea înconjurătoare, descrise până aici, nu are nimic în comun cu bătrânul Santiago care, în ciuda vârstei sale, decide să ducă o luptă cu mult peste puterile sale, timp de câteva zile, într-o adevărată metaforă a vieții și a morții. Ceva din obsesia lui Ahab, proiecție a lui Melville, se regăsește și în comportamentul lui Jocelin din *Turnul*, romanul lui Golding; preotul cuprins de nevoia absolută a ridicării unui turn, peste o catedrală fără fundația necesară acestei noi construcții. În ciuda vocilor și a semnelor că un asemenea turn impunător nu ar putea fi construit, eroul lui Golding se lasă cuprins de idee, căzând într-un delir paradoxal. Tipologia sa este una a contrastului unde credința că este alesul lui Dumnezeu pentru lucrare pare să nu excludă porniri mult prea carnale pentru o față bisericească, iar nebunia imposibil de oprit în acțiunea ei de a cuprinde preotul este însoțită de o afecțiune fizică,

asimilată de bătrân și tradusă doar prin intermediul sistemului său de credințe. Boala de plămâni care îl macină încet, până spre moarte, este resimțită de Jocelin ca o prezență divină, în spatele său, veghind deciziile sale și întărindu-le cu binecuvântări. Delirul și alienarea în fața lumii și a evidenței, că turnul nu reprezintă o construcție posibilă și care nu poate fi realizată fără să pună întreaga structură în pericol, devine o subtilă metaforă a capacității umane de a sacrifica *totul* pentru *o parte*, atâta timp cât partea respectivă îi aparține și-i poate asigura nemurirea. Astfel, în fața egoismului reprezentantului bisericii, Golding plasează o întreaga comunitate amintită de Jocelin în mod repetat atunci când construcția nu este susținută de nimeni. Ca simbol al aspirațiilor umane spre mântuire și spre dumnezeire, de fapt un Turn Babel, ca toate marile construcții și catedrale ale lumii, proiectate, în special, în „adolescența" religiilor, prin urmare, imature, *Turnul* este deraiat și golit de orice semnificație sacră prin chiar atât de evidentele derapaje ale preotului.

6.1. Arhetipurile lui Hemingway: *Bătrânul și marea*

Orice biografie am deschide, cu privire la viața lui Hemingway descrierile folosesc o serie de elemente flagrant dinamice și care stau mărturie pentru o tipologie liberă, atât în interior, cât și cu reflexe exterioare. Forma literaturii scriitorului american, născut în 1899, a fost apreciată prin simplitatea și economia limbajului sau a artificiilor, metaforelor, atât de prețuite în general de lumea literară. În primul rând gazetar, încă din perioada liceului, când acoperea pentru revista școlii știrile sportive, meserie practicată pe o lungă perioadă a vieții, inclusiv în teatrele de operațiuni de unde scrie reportaje speciale, Ernest Hemingway își formează un stil care, pe alocuri, poate părea chiar brutal cititorilor. Ca dovadă, una dintre capodoperele sale literare, *Bătrânul și marea*, scrisă în 1951 și publicată un an mai târziu, nu are mai mult de o sută de pagini, ceea ce, evident, demonstrează, chiar și parțial, că excesul de efecte și rigurozitatea tehnicii narative, dedicate formelor complexe de expresie (în care Faulkner, contemporan cu el, rămâne un adevărat performer) este doar alegerea scriitorului.

În principal, toți biografii lui Hemingway amintesc, în privința stilului și a tehnicii, un conflict intrat în istoria literaturii

universale, dus la distanță de scriitorul american și Faulkner. La începutul anului 1947, Faulkner ține un discurs în fața unor studenți ai Universității din Mississippi în care îl pune pe Hemingway pe cea mai înaltă treaptă valorică, alături de alți scriitori de geniu, dar totuși, atinși de o anumită ratare, „iar ratarea lor era invers proporțională cu curajul lor. Hemingway era cel mai puțin ratat", după cum evocă Fernanda Pivano, „pentru că era cel care avea cel mai puțin curaj"[2].

Chiar dacă Fernanda Pivano, alături de Earl Rovit sau de alți comentatori ai biografiei scriitorului, inclusiv din țara noastră, cum ar fi Radu Lupan sau Mircea Mihăieș, pentru a numi doar doi, amintesc de conflict, nu se trimite niciodată spre tipologia psihologică a lui Hemingway, profund lezat de cuvintele celui pe care, în mod repetat, l-a considerat „cel mai bun dintre noi". Măsura atingerii aduse este vizibilă, în primul rând, din întâia reacție a scriitorului – pentru a i se confirma curajul în fața lumii, deoarece presa a profitat de cuvintele mai puțin diplomatice ale lui Faulkner, Hemingway scrie unui general sub comanda căruia a luptat pentru a-l ruga să redacteze o scrisoare cu detalii privind curajul pe câmpul de luptă, ceea ce s-a și întâmplat. „Consternându-l pe Faulkner, care le-a scris, cerându-le scuze"[3], Hemingway demonstrează, dincolo de capacitatea sa sau de specificul scriiturii sale, simple, angajate pe idei formulate fără exces stilistic, o înțelegere pe măsura particularității operei sale. În nici un caz simplă, dar redusă la esențial, ca muzica fără cuvinte, primară, în cel mai curat sens antropologic, fără perturbarea mesajului prin intermediul cuvântului, meteahnă agresivă și care, în cele din urmă, a alienat muzica de cea mai importantă funcție a sa.

„Simplitatea" stilului și a literaturii lui Hemingway poate fi comparată cu muzica în zorii apariției ei, când scopul era ritualic sau însoțea momente importante de trecere, sărbătorind atât viața, cât și moartea, în absența totală a oricărui cuvânt. Capacitatea de receptare a mesajului susținut de muzică a suferit treptat mutații, astfel încât, în prezent, mesajul acustic, muzical, fără cuvinte, rămâne fără ecou și de neînțeles pentru consumatorii dependenți de indicarea sensului sau de o anumită semnificație a mesajului. Ca în comunicarea nonverbală, atât de

[2] Fernanda Pivano, *Hemingway*, Traducere, note și postfață de Florin Chiriițescu, București, Editura Univers, 1988, p. 190-191.
[3] *Ibidem*, p. 191.

importantă în ceea ce înseamnă decodare și receptare veritabilă, dar ignorată și complet absentă din tabloul interacțiunilor sociale, muzica fără cuvinte sau literatura privată de un anumit exces metaforic rămâne într-o zonă rezervată unei categorii sau unei minorități a receptorilor.

Astfel, răspunsul lui Hemingway pentru Faulkner sau, mai degrabă, atribuit acestuia, atacă tocmai inutilitatea și lipsa de relație dintre cuvintele mari și sentimentele înalte. Ne atrage atenția felul în care Hemingway reacționează în fața considerațiilor contemporanului său, apelând la o „soluție" prin intervenția unei figuri autoritare și capabile, la nivel social, să-i întărească poziția. Paranoia severă, instalată mai ales în ultima parte a vieții scriitorului, a avut, prin urmare, forme timpurii de manifestare, în credința că ceilalți îi doresc cu orice preț răul sau, pur și simplu, nu îi apreciază munca la adevărata valoare. Inclusiv chiar și în ultima sa relație se întâmplă asta, cu cea de-a patra soție (în sine un detaliu important pentru tipologia creatorului) s-a instalat, cu prilejul unei accidentări a femeii, o relație de tip conflictual pentru că scriitorul trăia cu senzația că afecțiunile femeii sunt fie mimate, fie orientate spre a-l bloca în activitatea sa creatoare.

Simplitatea sau reducerea artificiilor și realizarea unei scrituri accesibile, prin cuvânt, tuturor categoriilor sociale, nu fără un anumit travaliu necesar atunci când marile teme sau arhetipuri se desfășoară în literatura lui Hemingway, trebuie pusă în relație directă cu prima și cea mai importantă profesie: cea de jurnalist. După cum arată însă romanciera și critica Elizabeth Dewberry, cu toate că Hemingway s-a plâns adesea de faptul că jurnalismul l-a secat, într-un fel, de energiile necesare operelor literare de ficțiune, „there is evidence that moving among journalism, creative nonfiction, and fiction stimulated all his writing..."[4]. Nimic din vulnerabilitatea lui Kafka sau Huxley nu se regăsește în copilăria sau adolescența lui Ernest Hemingway, care a și crescut în compania unei figuri paterne autoritare (ca toate celelalte, până la urmă, dacă avem în vedere modul de raportare al copiilor la părinți), alături de care a deprins tehnica și chibzuința vânătorii, dar și respectul pentru natură. Un anumit cod de curaj și stoicism, după cum îl numește Pivano, a fost

[4] Elizabeth Dewberry, *Hemingway's journalism ant the Realist Dilemma*, în *The Cambridge Companion to Hemingway*, Edited by Scott Donaldson, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 16-35.

transmis de asemenea pe linie paternă micului Ernest care, odată cu trecere timpului, a făcut din dezideratele comportamentale ale tatălui, un adevărat stil de viață: „de exemplu, tatăl său l-a învățat să fluiere ca să-și suporte durerea fizică și teama, și există unele fotografii care-l arată cum fluieră pe patul său de rănit din Italia..."[5]. Încă suferind de pe urma rănii care îi făcea mersul imposibil, scriitorul are o decepție în dragoste față de care se raportează într-o manieră de tip compensator, după cum arată și Pivano, când semnalează că scrisoarea de adio din partea femeii a schimbat ceva în mod fundamental: „a început să «iasă» cu câte fete putea..."[6] și, mai important, dar în aceeași direcție a pulsiunii de viață, „reîncepe să scrie"[7].

Crezul lui Hemingway în această perioadă, după anul 1919, este că literatura și scriitura trebuie să fie înrădăcinate, în mod obligatoriu pentru autenticitatea creației, în „lucrurile cunoscute direct, prin experiențe personale"[8], chiar dacă mai târziu, atitudinea sa ostilă față de biografi și critici, la modul general, a generat o serie întreagă de răspunsuri mai degrabă lipsite de coerență. Se pare că doar o singură dată se hotărăște scriitorul să răspundă unui critic, din care face, cu siguranță, și un pretext pentru formularea unui răspuns adresat tuturor comentatorilor operei sale, cu referire la *Bătrânul și marea*: „Nu există în ea nici un soi de simbolism. Marea este marea. Bătrânul este bătrânul. Băiatul este un băiat și peștele un pește... Tot simbolismul de care vorbește lumea e *shit*"[9]. Un an mai târziu, în 1953, cu ocazia decernării prestigiosului premiu Pulitzer, Hemingway îi scrie totuși unei femei din viața sa într-o manieră care desființează complet teoria lipsei simbolurilor, „pentru că în această carte", conform scrisorii, „știu ce fac și multe se ascund acolo unde lucrurile par atât de simple"[10]. Așadar, se observă o revenire cel puțin curioasă pentru biografii care nu pun o asemenea lipsă de constanță în relație cu toate aspectele vieții scriitorului, animat de un curaj sau de un stoicism la limita spiritului de autoconservare. Cu relații sociale sau amoroase pline de vitalitate și de comportament vulcanic, Hemingway s-a aflat, ca toți marii scriitori, ca tipologie creatoare, în ipostaza de a trata

[5] Fernanda Pivano, *op. cit.*, p. 79.
[6] *Ibidem*, p. 81.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, p. 196.
[10] *Ibidem*, p. 197.

la un moment dat teme a căror complexitate este mai puțin legată de limbaj și mai mult de imaginile generatoare. Categoria secundară, aproape mai importantă, se referă la capacitatea artistului de a accesa arhetipuri și de a le proiecta în câmpul expresiei sale literare, după cum Cervantes, Melville sau Dostoievski au făcut din demersul lor literar un exercițiu a cărui fluență poate induce în eroare.

În acest context, rămâne la fel de proaspătă întrebarea dacă Melville, autorul monumentului literar, *Moby Dick*, știa cu adevărat despre ce scrie și implicațiile colective, inconștiente, ale temei abordate în roman! Iată, de pildă, ce consideram cu privire la apropierea bărbaților de apă în primul volum al cercetării noastre: „Ca urmare, orice călătorie, spre orice destinație, oricât de încântătoare, trebuie să fie în proximitatea apei pentru a răspunde unei nevoi pe care cei mai mulți nu o recunosc. Melville nu se referă la nici un proces conștient, cu atât mai mult cu cât îl atribuie, deloc întâmplător, tuturor oamenilor[11]: «De ce aproape orice flăcău voinic, care are în el o inimă sănătoasă și zdravănă, e apucat din când în când de dorul năvalnic de a pleca pe mare?»"[12].

Există suficiente motive pentru a propune, și în cazul poveștii lui Hemingway, o ipoteză similară, unde arhetipurile construiesc un text de o densitate mai puțin obișnuită și, în egală măsură, necunoscută scriitorului, folosit aproape în sensul posedării, de inconștientul colectiv. Maliționizitatea lui Hemingway pentru critici sau biografi, cunoscută foarte bine în toată perioada vieții sale, nu i-a permis să treacă peste rezistențele firești ale visătorului pus în situația de a-și povesti activitatea onirică în cele mai mici detalii. Într-un anumit sens, cam asta este și natura literaturii sau a artei la modul general, cu atât mai mult când avem în vedere opere animate de figuri universale, a căror prezență și existență asigură o deschidere necondiționată spre toate categoriile de cititori, fără diferențe culturale sau de educație. „Dorul năvalnic de a pleca", ca instinct irezistibil, destinat mai ales bărbaților, descris în 1851 (data primei apariții a romanului) de Melville, alături de capacitatea bătrânului Santiago de a pescui și, mai ales, de a face cumva performanță într-o comunitate aflată în neobosită concurență, descriu o tipologie psihologică specifică scriitorului.

---

[11] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. I, p. 172.

[12] Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962, p. 50.

Profesorul și scriitorul englez, Earl Rovit discută tocmai despre acest detaliu al vieții lui Hemingway, fără a-l corela, din păcate, cu o pulsiune intuită foarte bine de Melville și chiar de scriitor în descrierea și proiectarea eroului numit Santiago: „From 1918 until the end of his life [...], Hemingway gave his utmost concentration to the rules, playing his game for survival with all the means at his disposal. His rootlessness is a matter of public legend"[13]. Mișcarea sau deplasarea permanentă, inclusiv pe apă, unde pescuiește neîncetat pe toată durata vieții sale, devine echivalentul supraviețuirii și al unicului fel de trai imaginat de scriitor.

Asemeni unui don Quijote modern, fără conștiința unui țel sau a unui ideal social, scriitorul american se deplasează ca un aventurier pe toate continentele lumii, vânând în Africa, pescuind în ocean, de multe ori la adâncime, participând la coride și trecând prin câteva ghinioane care aproape i-au adus sfârșitul. Amintim aici accidentele de avion sau un incendiu din care scriitorul reușește să scape cu viață dovedind o vitalitate ieșită din comun, dublată și întărită de conștiința unui rol imposibil de abandonat, în propria sa viață. Nelimitatul rezervor de energie, semn al pulsiunii de viață, devine o marcă a întregii literaturi scrise de Hemingway, a cărui imaginar pare că se află, în același timp, în cele două dimensiuni, ale lui Eros și ale lui Thanatos. Suicidul, cu una dintre armele sale de vânătoare cu două țevi, devine singura soluție posibilă atunci când sănătatea fizică, dar mai ales cea mentală, începe să îl trădeze din ce în ce mai des. Cu o viață dedicată principiilor Erosului, angajată în activități dinamice, ca însăși scriitura sa, redusă la cuvintele necesare creionării marilor teme, de inspirație interioară, arhetipală, laureatul premiului Nobel alege să-și pună capăt vieții după un model inoculat chiar de tatăl său, cu un sfârșit similar prin care moartea, ca în cazul romanului lui Faulkner, *Pe patul de moarte*, nu este doar un eveniment unic și irepetabil, ci un exercițiu lent, alienant, de suferință morbidă și mută. Addie Bundren, în decizia ei de a se pregăti să moară face același lucru – comite un suicid, ca o alegere deliberată în fața unei morți pe toate planurile, pe care este forțată să o trăiască în rolul de soție și mamă.

Fernanda Pivano face un comentariu plin de semnificații psihologice atunci când afirmă că „tatăl fusese pentru el un Eu ideal și, în această sinucidere a lui, i s-a părut că vede o slăbiciune de caracter pe care, în devoțiunea sa, Hemingway nu era deprins deloc s-o accepte; la aceasta s-a adăugat și un resentiment sporit față de mama sa care, după el, era

[13] Earl Rovit, *Ernest Hemingway*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1963, p. 22.

responsabilă de sinuciderea tatălui, dacă nu chiar instigatoarea ei, cu felul său de a fi posesiv și autoritar. Astfel, în timp ce la nivelul conștientului moartea tatălui i-a stârnit durere și mâhnire, la nivelul inconștientului ea a acționat cu atâta forță încât i-a inspirat ultimul gest din viață"[14].

Vedem în această constatare nu doar un tipar comportamental, învățat ca o lecție independentă de orice cuvânt și mai importantă decât toate celelalte tocmai pentru că se folosește de un efect puternic, produs în cognițiile nerostite, neîmpărtășite, ale bărbatului, ci și o inconstanță dovedită de scriitor în toate relațiile sale intime. În acest sens, amintim că vina aruncată mental peste mama sa este resuscitată în momentul în care un delir paranoic, discutat de toți biografii săi, pune stăpânire peste apele întinse, adânci și liniștite ale scriitorului. Nu doar senzația că FBI îl urmărește pentru diferite motive, adesea financiare, ci și credința că ultima sa soție mimează diferite afecțiuni pentru a-l ține departe de scris arată clar că rădăcinile afecțiunii sale mentale au fost, cum se întâmplă de cele mai multe ori, adânc prinse în momentele de luciditate, considerate convențional, momente ale sănătății.

Chiar dacă ipoteza propusă de noi, în general, în cele două volume ale cercetării, este doar arareori acceptată pentru un demers similar, relația biografie – operă îl interesează și pe Radu Lupan, care consideră, fidel acestei ipoteze, „că, în special după anul 1929, opera explică faptele și biografia lui Hemingway"[15]. În acest sens, eseistul și traducătorul gălățean, Radu Lupan evocă inclusiv atitudinea scriitorului cu privire la imaginea unui pescar cubanez, vehiculată de media în relație cu romanul său. Deși scriitorul american, vehement și cu o fermitate de nezdruncinat, respinge de câte ori are ocazia imaginea bărbatului care, încet și sigur, este asociată de toată presa națională cu povestea sa, pentru că „eroul povestirii", afirmă Lupan, „e vechiul erou a lui Hemingway. Cel care caută să se regăsească într-o lume care i-a fost luată, într-o operă care, exterioară lui, e singurul lui mod de a redeveni om"[16].

Opoziția scriitorului față de cele mai multe dintre încercările analitice ale operelor sale și, mai ales, față de romanul cel mai cunoscut și mai apreciat, *Bătrânul și marea*, este în contact

[14] Fernanda Pivano, *op. cit.*, p. 118.
[15] Radu Lupan, *Hemingway, scriitorul*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 295.
[16] *Ibidem*, p. 344.

și cu o masculinitate în care bărbatul s-a angajat încă din copilărie, insuflată de figura paternă, incompatibilă cu scenariile străine sau încercările exterioare de a-l cuprinde în tipare cu pretenția intuiției sau chiar a cunoașterii sale. „Vechiul erou" și nevoia de a se regăsi, despre care amintește cercetarea lui Radu Lupan, dezvăluie o cărare similară celei bătătorite deja de psihocritica lui Charles Mauron, unde aceleași metafore au darul de a conduce, în cele din urmă, prin analiza operelor aceluiași creator, la mitul personal, o construcție inconștientă sub forma unei amintiri, a unui simbol sau a unei metafore generatoare de trăiri în mod imperios în căutare de manifestare și defulare, sau chiar sub forma unui complex psihologic sub imperiul căruia artistul s-a aflat toată viața sau în cea mai mare parte a existenței sale.

Felul unic al apropierii scriitorului american de formele arhetipale simple, nemascate sau poleite de straturi culturale de limbaj, devine defulare și terapie atât pentru el, cât și pentru cititorul dispus să treacă de tentația receptării analitice (e adevărat că, probabil, o categorie restrânsă) și să experimenteze *plăcerea textului* la primul nivel de receptare, ca un dialog la distanță, prin intermediul unor simboluri, pe cât de negate de scriitor, pe atât de prezente și specifice inconștientului colectiv. Earl Rovit remarca tocmai capacitatea unică a scriitorului de a evoca senzațiile fizice, transpuse în proză, „how it is to *taste*, to *see*, to *hear*, to *smell*, to *feel*"[17], ceea ce poate deveni pentru orice cititor o experiență cât se poate de aproape de moderna tehnică a cinematografului și proiecției în mai multe dimensiuni.

Imaginarul lui Huxley, care a propus un cinematograf senzorial aproape complet, cu o lume posibilă doar prin intermediul operei de ficțiune, dar având toate datele lumii reale prin stimularea simțurilor consumatorului, primește prin literatura lui Hemingway un răspuns sub forma unei tehnici pe cât de simple, pe atât de eficiente. Tot Radu Lupan, care scrie și un important *Cuvânt înainte* la ediția volumului apărut în traducerea lui Mircea Alexandrescu și a lui Costache Popa, observă, pe bună dreptate, că tema poveștii lui Hemingway nu surprinde doar o viață sau un destin exemplar, ci „*viața unei colectivități umane*"[18], prin care nu ne simțim obligați să vedem doar comunitatea pescarilor din Cuba, ci și una cu mult mai generală, pentru care marea sau animalele nevăzute ascunse în

[17] Earl Rovit, *op. cit.*, p. 25.

[18] Radu Lupan, *Cuvânt înainte*, în Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, În românește de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, București, Editura Tineretului, 1960, p. 7.

profunzimile ei, înseamnă același lucru, necunoscut, ignorat, dar prezent sub forma unei construcții ancestrale.

În acest sens, se cuvine să facem câteva referiri la felul în care tema a apărut în imaginarul scriitorului american și a început să-l preocupe până în momentul nevoii de a-i da formă artistică. Pivano susținea că tema luptei bătrânului cu un pește uriaș, pierdută, într-un fel, de ambii protagoniști, „clocea în el de multă vreme”[19], prin intermediul unor episoade îndepărtate în timp, dar pe care scriitorul le-a trăit și, cumva, acele evenimente l-au orientat, cu forța lor simbolică, prin sădirea unor semințe de semnificații spre realizarea celor două arhetipuri: *bătrânul* și *marea*. Pivano povestește primul episod, petrecut în Cuba anului 1931, când, aflat la pescuit, Hemingway se luptă cu un pește-spadă de dimensiuni impresionante preț de câteva ore, doar pentru a pierde peștele și a căpăta, de pe urma efortului și a ploii, o formă de pneumonie cel puțin supărătoare. Al doilea episod, din anul 1935, îl surprinde pe scriitor în ipostaza de martor în fața unei scene destul de apropiate de cea descrisă în poveste: un ton uriaș este tras cu un cârlig spre uscat în timp ce rechinii se hrănesc din el și curăță carnea până la oase[20].

Evident, Radu Lupan face și el referire, în spațiul criticii literare românești, la geneza ideii cărții și trimite chiar la cuvintele lui Hemingway, care afirma într-un interviu că a reflectat la temă aproape treisprezece ani, amânarea fiind în primul rând legată de nevoia cunoașterii tuturor amănuntelor vieții pescarilor[21]. Rezistența în fața ispitei evidente de a-i da formă în momentul apariției ei, și ne referim aici la ideea generală a poveștii, arată nu doar maturitate artistică, ca dovadă a unui echilibru care în general, a lipsit din viața creatorului, ci și intuiția unei complexități care cere atât o pregătire temeinică a surselor exterioare, prin înțelegerea universului pescarilor, cât și una interioară, sub forma unui exercițiu în egală măsură eliberator și provocator de angoasă prin miza sa inconștientă: „am vrut să scriu pe moment”, evocă Lupan cuvintele lui Hemingway, „aveam impresia în același timp că, totuși, n-aș fi în stare să scriu această povestire...”[22].

Neliniștea bătrânului Santiago, animat de un Eros care-l îndeamnă necontenit să meargă în larg și să-și îndeplinească

[19] Fernanda Pivano, *op. cit.*, p. 171.
[20] *Ibidem*.
[21] Ernest Hemingway *apud* Radu Lupan, *Hemingway, scriitorul*, p. 343.
[22] *Ibidem*.

menirea, trebuie văzută și ca proiecție a unei trăiri încercate îndelung de Hemingway: a trăi, afirmă Earl Rovit, în studiul dedicat operei scriitorului american, însemna o luptă cu tot ceea ce nu reprezenta propriul său Eu sau, în cuvintele criticului, „to live meant to struggle with all that was not himself..."[23]. Fără îndoială că viața ascunsă și încă ascuțită, ca o lamă folosită sau abuzată de mult timp, în eroul din *Bătrânul și marea*, este cea responsabilă de întreaga acțiune a poveștii, ecou al unei lupte, în cel mai propriu sens al cuvântului, de care scriitorul american nu s-a mai putut îndepărta niciodată. El are nevoie de treisprezece ani pentru a-și scrie capodopera, cea mai cunoscută și apreciată poveste, în timp ce William Golding, altă tipologie a războinicului, se dedică scrisului abia după ce împlinește vârsta de cincizeci de ani.

Războiul, ca formă exemplară a lui Thanatos, unde crima devine singurul mod de raportare la alteritate, inoculată și cerută din partea unor autorități invizibile și îndepărtate, ca voci ale unei conștiințe imposibil de controlat, marchează imaginarul celor doi scriitori pentru totdeauna. Ceea ce nu înseamnă totuși că lupta a fost orientată exclusiv spre exterior! „Unii oameni sunt setoși de sânge ca și tigrii", scria Dostoievski, în *Amintiri din casa morților*, cu un geniu inutil de comparat: „cel ce s-a înfruptat o dată din puterea de a pune stăpânire nemărginită asupra cărnii, a sângelui și a spiritului unui semen al său [...], acela niciodată nu va mai putea fi stăpân pe pornirile sale"[24]. Complexitatea și mutațiile psihologiei celui trecut prin crima justificată, impusă și absolvită de o instanță necunoscută și pentru idealuri, de cele mai multe ori, rămase complet străine, a intrat în atenția lumii doar în urma unor cazuri moderne unde traumele nerecunoscute și negestionate la timp au declanșat cifre zdrobitoare la nivel internațional: sute de mii de veterani aleg strada și vagabondajul, iar dintre cei care au luptat în teatre de operațiuni ca Irak sau Afganistan aproape douăzeci aleg suicidul în fiecare zi.

Prin urmare, lupta nu este și nu credem să fi fost vreodată orientată doar spre exterior, ci dimpotrivă! Însăși metaforele celor doi scriitori, Hemingway și Golding, sugerează clar că stigmatul războiului a fost aplicat în cea mai ascunsă și mai greu accesibilă parte a psihicului uman. Marea cu toate creaturile ei, nevăzute, ascunse privirii, dar intuite și urmărite

[23] Earl Rovit, *op. cit.*, p. 28.
[24] F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 608.

uneori, este, așa cum am arătat și în prima parte a cercetării noastre, pentru *Moby Dick*, una dintre cele mai strălucite metafore ale inconștientului. Lupta cu unul dintre elementele mării devine o luptă cu un *dublu*, pentru că bătrânul pescar Santiago a privit în apă toată viața sa pentru a urmări prada și a ajuns, în cele din urmă, să se vadă pe sine.

Earl Rovit preia și el faimoasele cuvinte ale scriitorului, prin care sugerează că dincolo de simboluri nu s-ar ascunde nimic, însă Hemingway face din povestea sa atât un exercițiu de creativitate exemplară, sub forma unui travaliu care poate avea rezultate sau nu, cât și o invitație la introspecție prin intermediul imaginilor generate în și prin povestire: „I tried to make a real old man, a real boy, a real sea and a real fish and real sharks. But if I made them good and true enough they would mean many things"[25]. Prin urmare, „dacă le-am făcut (simbolurile) bine și destul de adevărate" ar trebui să fie un efort creator suficient pentru ca mozaicul de sensuri să se poată desfășura în fața ochilor tuturor cititorilor. Din orice poziție ai privi, sclipirea textului îți atrage atenția sub forma unei empatii chiar în timpul lecturii, asemeni unei participări active la o acțiune simplă, clară, dar care ascunde totuși și sensuri mai puțin vizibile.

Prima pagină a poveștii arată măsura în care s-a dedicat scriitorul crezului de a nu aglomera inutil tipologia personajelor, prin nuanțe stilistice, marcând în același timp pe Santiago cu toate însemnele lui Thanatos. Mâinile bătrânului pescar poartă urmele adânci ale mânuitului peștilor mari, „dar nici una din urme nu era de ieri, de azi, ci vechi, tare vechi, ca și eroziunile într-un pustiu fără de viață"[26].

Avem deja în discuție două texte a căror influență asupra literaturii universale s-a exercitat cu o putere de neegalat, chiar în absența aproape completă a unui imago feminin manifest. *Moby Dick* și *Bătrânul și marea* au reușit, în aparentă opoziție cu alte texte, mai vechi ori mai noi, să impresioneze, fără ca universul imaginar propus să conțină și tipologii feminine într-un sens convențional. De la rolul jucat de o femeie în viața și re-*naș*terea lui Enkidu, la Elena din Troia, sau chiar la Dulcinea lui don Quijote, putem vedea un rol esențial atribuit feminității în dinamica și structurarea oricărei idei artistice. Cele două opere invocate reușesc, totuși, fără să apeleze la reprezentări de tip

[25] Ernest Hemingway *apud* Earl Rovit, *op. cit.*, p. 87.
[26] Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, În românește de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, București, Editura Tineretului, 1960, p. 15.

manifest, să obțină efecte similare în privința receptării și declanșării unor stări fundamentale ale exercițiului de lectură.

Feminitatea are, atât la Melville, cât și la Hemingway, un aspect complet latent, întotdeauna în așteptarea unui efort hermeneutic sau pur și simplu analitic pentru a fi descoperită. Ca și cum ar avea o conștiință proprie, ca o entitate care l-a folosit pe artist pentru a o descrie și ascunde astfel încât doar indirect mai poate fi intuită prezența ei, metafora, sau arhetipul feminin, este încifrată în apă sau mare. Scriitorul american o sugerează direct, dar asta nu înseamnă că formula *femeie – mare* oprește aici sensurile arhetipului: „Pentru el, marea era întotdeauna «*la mar*», adică așa cum îi spun oamenii în spaniolă când le e dragă. Câteodată, cei ce o îndrăgesc mai scapă și câte o vorbă mai de ocară la adresa ei și o spun ca și cum marea ar fi femeie"[27].

Dincolo de tipologia psihologică a relațiilor de cuplu, proiectată de scriitor în text prin intermediul simbolurilor aflate în interacțiune, bătrânul Santiago se află, în ciuda sau, mai degrabă, prin însăși vârsta sa înaintată, în aceeași ipostază a bărbaților inițiați: „…se gândea însă întotdeauna la ea ca la o femeie, ca la ceva ce dăruiește sau tăinuiește mari binefaceri, iar dacă vreodată se arăta sălbatică ori rea, își zicea că pesemne nu poate fi altfel"[28]. Exceptându-l pe Ahab, despre care aflăm doar într-un singur și meteoric capitol că ar avea acasă și o familie, cu o femeie și un copil, alta în afara echipajului și a obsesiei sale pentru Balena Albă, restul echipajului pare complet emasculat și incapabil de orice raportare la o reprezentantă a feminității. Mai mult, Ishmael, protagonistul și vocea care narează, este descris în câteva ipostaze de intimitate domestică alături de un alt bărbat, pentru a fi salvat, în cele din urmă, din apele în care și-a pierdut viața întregul echipaj de o navă numită *Rachel.*

În acest cadru generos, reluăm doar o parte din cele susținute în primul volum al cercetării noastre, cu referire la romanul lui Melville: „Oceanul devine în roman simbol feminin al începuturilor și al nașterii, în timp ce ambarcațiunile, prin definiție, reprezentări feminine, poartă însemnele lui Thanatos. Prin contagiune, calitatea oamenilor care navighează, se transmite navei care poate deveni astfel un sicriu, ca *Pequod*, sau o corabie a prosperității, ca alte nave, cum ar fi *Holteiul* sau *Rachel*, cea care îl și salvează pe Ishmael"[29]. Așadar, pentru Santiago, feminitatea devine noțiune și reprezentare cunoscută,

[27] *Ibidem*, p. 28.
[28] *Ibidem*.
[29] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, vol. I, p. 238.

familiară, doar prin raportarea ei la mare, pentru că binele ori răul, în egală măsură asociat imagoului feminin, este și definitoriu pentru ce înseamnă viața oferită și susținută de ape sau moartea provocată adesea de ele.

La fel de important, pentru economia simbolică a poveștii, este să înțelegem numele Santiago în profunzimea semnificației sale biblice, pentru că Santiago este doar o altă formă a numelui Sfântului James, tradus cu Iacov. Să fie doar o coincidență că *Epistola Sobornicească a Sfântului Apostol Iacov* propune în *Noul Testament* un capitol care pune semnul echivalenței între „înfrânarea limbii" și „adevărata înțelepciune" (Iacov 3)? Dincolo de simpla coincidență, cu toate că psihanaliza freudiană sau cea jungiană acceptă doar cu greu termenul și mai ales semnificațiile date acestuia, mărturie pentru stilul lui Hemingway, redus la esența procesului de comunicare literară, două versete ne atrag atenția în mod deosebit când avem în vedere opera și stilul practicat de Hemingway: „Iată că și corăbiile, deși sunt atât de mari și împinse de vânturi aprige, sunt totuși purtate de o cârmă foarte mică încotro hotărăște vrerea cârmaciului. Așa și limba: mic mădular este, dar cu foarte mari lucruri se făleşte! Iată puțin foc și cât codru aprinde" (Iacov 3, 4-5)!

Santiago are, fără îndoială, ceva din viața și suferința unui om sfânt, după cum prezența sa este un magnet pentru alții, potențiali sau siguri viitori discipoli. Manolin este cel de-al doilea personaj al poveștii și ultimul, în economia unui text gândit cu resurse pe cât de puține, pe atât de complexe sau profunde. Prezența tânărului este întotdeauna descrisă în termenii celui mai sincer respect, personal, dar și purtător al concepțiilor comunității. Prin urmare, cu o vastă experiență pe apă, într-o viață dedicată pescuitului, fără să strângă nici un fel de avere, doar pentru supraviețuirea sa și pentru atracția față de apă, Santiago a reușit să câștige dragostea și aprecierea tuturor celorlalți. Folosind cât mai puține cuvinte, dialogul dintre Manolin și Santiago se concentrează pe ziua și planurile fiecăruia de a prinde o pradă cât mai bogată, cu scurte trimiteri în trecut și descrieri din același registru al cumpătării și existenței dedicate exclusiv unui singur lucru.

Dacă un sfânt ar bea cafea, Santiago are fără îndoială toate datele necesare: „Bătrânul își bău tacticos cafeaua. Cu atât rămânea toată ziua și știa că trebuie s-o bea. De mult i se făcuse silă de mâncare și niciodată nu-și lua prânzul cu el. La prora bărcii ținea o sticlă cu apă, și doar de atâta avea nevoie cât era

ziua de lungă"[30]. Nici o clipă permisă desfătărilor, în ciuda orei matinale, pentru că însăși invitația lui Manolin la cafea este primită doar prin condiția ca cele trebuincioase zilei și ieșirii în larg să fie gata aranjate în bărci: „– Să ducem mai întâi sculele în barcă și pe urmă om bea nițică"[31].

Earl Rovit vede în figura bătrânului, mai ales prin intermediul desfășurării acțiunii din largul mării și a chinului suportat de Santiago, un St. James, metafora supliciului prin care a trecut Mântuitorul, dar și discipolii săi[32]. Între ultimele scene ale poveștii, bătrânul pescar, (după cum Hristos și-a trimis apostolii să fie *pescari de oameni*) se prăbușește cu brațele pe lângă el, „răstignit" de efortul și chinul unei bătălii imposibile pentru oricine.

Poate că pasărea, pe lângă arhetipurile materne, rămâne unul dintre cele mai importante și utilizate simboluri ale literaturii universale, după cum am și încercat să arătăm, în 2016, prin *Simboluri în literatură*. Traducere generală a tuturor aspirațiilor umane, motiv de uimire și contemplare permanentă, dar și reprezentare a libertății, într-un imaginar condamnat la o viață și moarte exclusiv destinate registrului terestru, am afirmat că pasărea poate avea o dublă semnificație, atât a libertății, dar și a captivității, mai ales în relația stabilită de Ken Kesey între simbol și protagoniștii celui mai apreciat roman al său, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*[33]. Pentru Santiago, arhetipul ascensional al păsării, departe de orice dimensiune sau de vreo reprezentare a pământului, întotdeauna o matrice maternă, dar ostilă vieții umane și asociată pulsiunii de moarte, devine un dublu, așa cum eroii lui Kesey au aripile frânte deși sunt adesea comparați cu păsări speriate, închise în cuști, cu spiritul frânt.

Libertatea iluzorie, a receptării naive, specifică păsării, ascunde până la urmă un zbucium surprins de Hemingway cu o fidelitate de naturalist. Ceea ce pare desprindere de terestru, ușurința aripilor care străbat aerul permanent, ascunde o neobosită luptă pentru o supraviețuire cu existența simplă și o preocupare la baza piramidei nevoilor, fără posibilitatea altei împliniri, exceptând necesitățile primare. Scriitorul american își pune bătrânul pescar într-o ipostază de identificare și empatizare cu un albatros, preocupat, în egală măsură, de Erosul în cea mai

[30] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 26.
[31] *Ibidem*.
[32] Earl Rovit, *op. cit.*, p. 90.
[33] Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, p. 275-318.

simplă formă de manifestare. Observând chinul păsării și atacurile ei repetate asupra unui banc de pești zburători, Santiago ajunge, prin intermediul ei, ca facilitator simbolic, la sine: „«Nici pasărea nu are noroc. Peștii zburători sunt prea mari pentru ea și gonesc prea repede»”[34].

Sentimentul și iluzia compensatoare a predestinării, specifice vieții de pescar, atât de cunoscute lui Hemingway, sunt și caracteristici ale bătrânului din poveste, mânat de experiența anilor, în care a practicat cu succes pescuitul, dar și de speranța că o pradă importantă este întotdeauna o posibilitate atâta timp cât ea este urmărită: „«...dar, cine știe, poate c-o să dau peste vreunul care s-a răzlețit, poate că peștele meu ăl mare se află printre ei. Undeva trebuie să fie și peștele meu ăl mare»”[35]. În mod deosebit, ni se atrage atenția în privința păsării de pradă, „nici pasărea”, iar în privința capturii sale, „peștele meu ăl mare”.

Potrivit unui principiu psihologic, antic și modern, de o valabilitate proaspătă dată de dificultățile resimțite de om în fața sa și a procesului introspectiv, analitic, al sinelui, drumul spre interior a rămas încă, cel mai anevoios și mai evitat dintre toate epopeile umanității. Captura este importantă în plan secundar, după cum Balena Albă este exclusiv ținta răzbunării, a omorului, și niciodată valorizată din perspectivă economică. „Peștele meu ăl mare” poartă o dimensiune a proprietății neintrate încă în posesia omului pentru că „a poseda” presupune a exercita autoritatea absolută asupra unui element, din natură, „sălbatic” sau „uman”, când, în realitate, posesia de un asemenea tip este doar o iluzie susținută de absența unor evenimente care să demonstreze că nimic din universul cunoscut lumii nu poate fi cu adevărat deținut.

Intimitatea față de pradă, sub forma unei predestinări, a unei relații stabilite deja apriori între bărbat și pește, devine și reprezentare a naturii comune, împărtășite de bătrân cu lumea animală în care a trăit și a vânat toată viața. Metaforă a inconștientului, ascuns, imposibil de prins, a cărui confruntare, fără conștiința naturii sale sălbatice, aduce doar suferință și moarte, ca în lupta cu Balena Albă, marele pește al lui Santiago este himera unei existențe intuite, cu un rol major și cu o influență indubitabilă asupra vieții private constant de întâlnirea cu partea sa nevăzută. Peștele este *al lui* și este *mare*, după cum

[34] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 31.
[35] *Ibidem*.

inconștientul este personal, sau colectiv, prin aglomerația arhetipurilor împărtășite de colectivitatea umană, chiar și prin dimensiunile sale impresionante, încă ignorate (în mod paradoxal) și necunoscute pentru majoritatea oamenilor. De fapt, cel puțin opt ore din zi, dacă nu și mai mult, o parte importantă a oamenilor, ne petrecem viața cufundați în inconștient, ca într-o apă întunecată a cărei suprafață nu ne poate spune nimic pentru că privirea nu poate trece de luciul ei. Însă, din când în când, viața și zbuciumul adâncurilor se manifestă și la suprafață, ceea ce devine fie un simptom, fie un act ratat, în limbaj psihanalitic, sau în orice caz, un semn important că ceva din inconștient are capacitatea să provoace valuri, absolut de fiecare dată, interpretate într-un sens și într-un registru negativ.

Pe măsură ce povestea lui Hemingway începe să se desfășoare, într-un cadru din ce în ce mai firesc, de documentar care surprinde în cele mai mici detalii, un moment din viața bătrânului pescar, Santiago se autodezvăluie, independent de *camera ascunsă a naratorului* care surprinde trăirile așa cum sunt și nu așa cum ne-am aștepta, ca receptori sau consumatori, să fie. Relația dintre pescar și Iacov, devine din ce în ce mai strânsă dacă avem în vedere propunerile apostolului în epistola sa, cu privire la tăcere sau la înfrânarea limbii. Arhetip al înțeleptului, figură valorizată de toate culturile lumii, indiferent de nivelul atins al civilizației, Santiago este descris singur în barcă, vorbind cu glas tare, fără a-și mai putea aminti de când și-a însușit obiceiul: „în zilele de demult, ori ce câte ori era singur, obișnuia să cânte. Cântase câteodată și în nopțile de cart, la cârmă [...]. Începuse poate să vorbească tare când se afla singur, numai după ce îl părăsise băiatul [Manolin]"[36]. Comunicarea activă, cu un interlocutor, este pentru pescar parte a pulsiunii de viață, atâta timp cât o rezervă firească se păstrează în relație permanentă cu spațiul sacru al apei. Muzica, prin rolul ei compensator, de înlocuire a entității necesare unei dinamici minime de comunicare, devine singura formulă spre care Santiago regresează, este împins de singurătatea specifică misiunii sale. Ca un apostol, privat de orice ureche receptivă, surprins într-o ipostază tragică de a vorbi, nu în deșert, ci în largul mării, singur, bătrânul trebuie să orienteze mesajul său, înțelepciunea sau scurtele sale concluzii cu privire la pradă spre sine, ca spre o entitate străină, față de care trebuie să se arate

[36] *Ibidem*, p. 33-34.

deschis. Cumpătarea cuvintelor, prezentată ca marcă a înțelepciunii sale în preajma tuturor năzuințelor spirituale, pusă în valoare de Iacov, este și parte a unei cunoașteri intuitive a bătrânului, marcă umană exemplară: „Pe vremea când ieșea la pescuit împreună cu băiatul, nu vorbeau decât dacă era nevoie. Vorbea noaptea sau când vremea rea îi silea să rămână la țărm. Trecea drept virtute să nu vorbești pe mare dacă nu era nevoie, și bătrânul socotea că așa și trebuie și se supunea. Dar de la o vreme, de multe ori își rostea gândurile cu glas tare, căci cu gândurile lui nu putea necăji pe nimeni”[37].

Ceva din *Zgomotul și furia* lui Faulkner se ascunde în sistemul ideologic al pescarilor, atât de intim observat și descris la Santiago. Orice altceva, în afara tăcerii, poate deveni în planul de acțiune al pescarilor, zgomot inutil, asociat cu ghinionul sau pur și simplu cu ratarea repetată a prăzii. Ca într-o catedrală intră Santiago atunci când se aventurează în largul mării, vorbind doar puțin sau, singur, cântând în singurătatea absolută, contemplativă. Vorbitul său, de unul singur, alături de cântat, capătă formele rugăciunii prin cutumele impuse de ceea ce reprezintă în inconștient marea. Asociată vieții, dar și morții, lui Eros și lui Thanatos deopotrivă, invită la asumarea unui cod comportamental din partea celor care sunt familiarizați cu ea, iar faptul că Santiago bea doar apă atunci când iese la pescuit, cu toate că munca sa este una grea, cu un consum important de energie, alege o formă de „post” care, la don Quijote, de pildă, rămâne de cele mai multe ori doar în cadrul teoretic, al discursului dedicat idealurilor cavalerești urmărite.

Așteptarea lui Santiago nu este foarte lungă, pentru că, în cele din urmă, spre surprinderea sa, una dintre momelile sale este mușcată, ceea ce îi dă speranțe într-o pradă importantă: „«Atât de departe în larg și în luna aceasta... trebuie să fie uriaș – gândi el»”[38]. O joacă nevăzută, a peștelui cu momeala, se desfășoară în adâncurile reci ale mării peste care plutește Santiago în barca sa, scăldat în lumină și animat, învigorat de posibilitatea unei capturi resimțite, intuite ca fiind uriașe: „când simțea plăpânda zvâcnire, îl năpădea fericirea. Într-adevăr simți iarăși ceva neînchipuit de greu”[39]. Ascuns privirii, cu mișcări descrise mai degrabă prin cuvinte care ar sugera creaturi de dimensiuni mici, de fapt bătrânul pescar

[37] *Ibidem*, p. 34.
[38] *Ibidem*, p. 35.
[39] *Ibidem*, p. 36.

știe că la celălalt capăt al firului este ceva ce trebuie înțeles prin mărimi în toate dimensiunile, nu doar în cele fizice. Greutatea resimțită, prin apă, ca independentă de orice a mai cunoscut bărbatul până în momentul acesta, nu pare legată doar de dimensiuni în plan economic, ci în egală măsură și în planul simbolic.

Astfel, cu priceperea unui pescar răbdător, Santiago reușește să agațe în mod definitiv peștele și în felul acesta se stabilește o legătură, a cărei profunzime, complexitate și empatie face din povestea lui Hemingway o capodoperă a literaturii. Mișcarea netulburată a creaturii, scufundată și în neobosită deplasare, întocmai ca Balena Albă, a cărei putere trage după ea toate viețile celor care au urmărit-o, supuși voinței lui Ahab, devine și mișcarea pescarului, legat ombilical de un pește rămas nevăzut. Cu o coardă pentru pradă grea, „ținând-o peste umăr"[40], Santiago își începe epopeea pentru care s-a pregătit, fără s-o știe, toată viața: „...lunecau împreună, încetișor, pe apele liniștite"[41]. Legătura stabilită între cele două entități, pescar și pește, prin intermediul unui fir imposibil de rupt de la sine, dar supus puterii celor doi, este marcată prin puterea creaturii din adânc, de a trage întreaga barcă la o viteză constantă, aproape nelumească în condițiile efortului necesar, dar și prin direcționarea efortului și a suferinței lui Santiago într-o zonă simbolică și cu trimiteri la *imago Dei*: „...stătea mai departe cu funia trecută chingă peste spate"[42].

Un adevărat sistem ideologic și filosofic al suferinței, cunoscut scriitorului, mai ales din perspectivă fizică, prin răni de război, accidente, implicând focul sau prăbușiri ale avionului, poate fi intuit în spatele atitudinii pescarului, un bun ucenic al durerii, pentru că înțelege, în primul rând, că unele suferințe, odată asumate, nu mai pot fi abandonate sau ignorate prin diferite tehnici de tip compensator. Așadar, pe măsură ce soarele apune, prins și el, la fel ca peștele, în egală măsură, Santiago „încercă să nu se gândească la nimic, ci doar să rabde"[43].

Vânătorul devine vânat în opera lui Hemingway printr-o legătură fizică a cărei dimensiune interioară nu o poate înțelege. O curiozitate naivă, paradoxală pentru un pescar cu o experiență atât de bogată ca a bătrânului, se naște pe măsură ce bărcii îi este imprimată direcția chiar de creatura nevăzută, dar agățată,

[40] *Ibidem*, p. 37.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*.
[43] *Ibidem*, p. 38.

urmărită de Santiago. „Cât de mult aș vrea să-l văd!", își spune în sine pescarul, ca într-o rugăciune cu aspect contemplativ, de oglindire și de căutare neobosită prin introspecție: „Aș vrea să-l văd o dată ca să știu cu cine am de-a face"[44]. Sub o formă diferită, dar cu sens identic din punctul nostru de vedere, mai târziu, la noi, Arghezi enunța aceeași nevoie de a stabili o conexiune fizică, palpabilă, cu obiectul urmărit în arhicunoscutul vers „Vreau să te pipăi și să urlu: «Este»"! Nevoia unei forme de *re*-cunoașteri, facilitată de un contact direct, dar filtrată și limitată totuși prin cele mai la îndemână forme de explorare umane, prin privire sau atingere, devine mărturie pentru conștiința unei existențe care, la Hemingway, atinge dimensiunile psihologice ale *dublului*.

După cum creatura marină se arată neobosită în efortul de a trage peste ape, din ce în ce mai în larg, barca și pescarul, Santiago se simte atras de nevoia unei evaluări a propriilor puteri și, deloc întâmplător, propria corporalitate și vitalitate este percepută doar prin raportare directă la entitatea legată de celălalt capăt al firului: „N-am amorțit și mă simt în putere. El e cu cârligul în bot, nu eu"[45]. Ceea ce nu se poate vedea sau descrie, inaccesibil până și unui narator trecut prin majoritatea suferințelor fizice umane, poate fi totuși intuit prin conexiunea de tip ombilical stabilită între vânat și vânător, cu toate că există argumente solide pentru ambele roluri, atribuite în egală măsură pescarului și prăzii sale. Suferința bătrânului devine oglindă a stărilor creaturii marine și a capacității sale naturale de a îndura, de a se opune unei forțe ostile, străine, gata să-i impună o realitate necunoscută.

Aplecat peste prova, cu o bucată de pânză pusă pe spate pentru a face greutatea și asprimea firului mai suportabile, Santiago depune un efort constant, dar și oarecum inuman, pentru că „se simțea aproape în largul lui. La drept vorbind, chipul acesta de a sta era doar cu puțin mai ușor de îndurat, dar bătrânul îl găsea aproape plăcut"[46]. După cum peștele, doar pentru că trăiește în apă, nu poate fi considerat un simplu pește, bătrânul, deși are toate semnalmentele unui om, de la vârstă și riduri, la experiență și impulsuri (mai degrabă vagi, de exemplu, fără nimic din foamea mistuitoare resimțită de alte personaje ale

[44] *Ibidem*.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.

literaturii universale), nu poate fi încadrat decât cu mare greutate printre alți eroi, fie ei, chiar și în mod evident, reprezentanți ai umanității conștiente, vigilente, supuse conflictelor cognitive și dramei constante a alegerilor.

Urmele lui Thanatos, prezente cu o deosebită claritate pe trupul bătrânului pescar sunt compensate atât de o vitalitate independentă de vârstă care, în general, ne amintește de energia sau Erosul generator al tuturor acțiunilor lui don Quijote, cât și de faptul că, printre gândurile verbalizate sau ținute pentru el, Santiago se oprește adesea nostalgic, la Manolin, băiatul și companionul său: „– De-ar fi băiatul cu mine! Să-mi dea o mână de ajutor și să fie de față! «Nimeni n-ar trebui să rămână singur la bătrânețe»"[47], sau „– Aș vrea să-l am pe băiat aici! «Dar nu-l ai pe băiat – își răspunse tot el în gând. Nu te ai decât pe tine...»"[48].

Reprezentant al Erosului, atât prin vitalitatea și puterea tinereții, dar mai ales prin faptul că el reprezintă înainte de orice însăși energia de neoprit, regeneratoare, a lumii, Manolin devine, chiar absent, pentru Santiago, ceea ce este Sancho Panza pentru cavalerul imaginat sau proiectat de Cervantes. O entitate în planul conștiinței, acolo unde nevoia psihologică de contact uman este resimțită acut, ca o necesitate care este satisfăcută indiferent de natura răspunsurilor sau a confirmărilor oferite de „fratele" însoțitor al eroului. Din această perspectivă, se cuvine să remarcăm că nu singurătatea este miza celor patruzeci de zile petrecute de Mântuitor în pustiu și post, ci ispita, tocmai pentru că doar prin prezența spiritului demonic se pot pune în valoare calitățile, defectele și trăsăturile esențiale, în general, ale eroului.

Lipsa oglinzii și a oglindirii, exercițiu rezervat lui Sancho și lui Manolin, ar plasa eroii în ipostaze de alienare completă și îndepărtare absolută, în mijlocul unui patologic, fără nici o semnificație sau reprezentare privind lumea și caracterul ei general. Prin rolurile secundare, ale celor numiți de Kafka de-a dreptul chiar „secundanți", adevărata natură a tipologiei surprinse de creator se poate desfășura și arăta în cele mai importante detalii. Cu o tehnică unică, Hemingway nu recurge la efectele atât de apreciate în linii mari de consumatori, cititori sau critici deopotrivă, ci face din Manolin o prezență cu mult mai subtilă, importantă în economia simbolică a textului mai ales prin faptul că lipsește în momentele cheie. Multe dintre gândurile

[47] *Ibidem*, p. 39.
[48] *Ibidem*, p. 41.

pescarului, rătăcit pe mare, tras de o creatură a adâncurilor, rănit la spate din cauza unei poveri prea mari, dar totuși familiare și pentru care parcă s-a pregătit toată viața, răsună în povestea scriitorului american ca rugăciuni într-o catedrală de dimensiuni onirice. Atât ajutorul este important pentru pescar, dar în egală măsură simpla prezență a lui Manolin, prin „și să fie de față", ar fi putut deveni o afirmație, susținere zgomotoasă și dincolo de îndoială, a unei virilități încă neofilite. Doar prezența *celuilalt*, la modul general, poate fi garanția autenticității unei povești, cu atât mai mult cu cât ea este pescărească.

Lumea lui Santiago este scindată, de la început, de singurătatea impusă de conjunctură vieții sale și, mai ales, orelor lungi petrecute, adesea, la pescuit, cel puțin în ultima perioadă, fără să prindă nici o pradă importantă. Între tăceri, de fapt gânduri nerostite pentru că partenerul de dialog lipsește, și gânduri cu formă verbală, adresate sieși, ca nimănui, bătrânul pescar devine metaforă a unei profunzimi deasupra căreia trebuie să aștepte răbdător, sperând. Drama singurătății este construită magistral prin faptul că Santiago, în lipsa altui factor uman, reușește să-și obiectiveze prezența pentru scurte perioade, pentru a-și da sfaturi sau sugestii în privința celor necesare travaliului asumat în lupta sa cu peștele: „«Ai grijă să nu uiți că trebuie să-l mănânci mâine dimineață, chiar dacă nu-ți prea place. Ai grijă să nu uiți» - își mai spuse"[49], referindu-se la o bucată de ton.

Profunzimea și intuiția psihologică a scriitorului este una nu ușor de urmărit, pentru că nimic din text nu pare întâmplător sau pur și simplu o dorință de a creiona, cât mai aproape de realitate, tipologii umane. De pildă, după ce pe parcursul nopții, Santiago este martorul unei scene naturale, din lumea marină față de care se raportează și el adesea, dintre două creaturi, percepute în mod impresionant, prin experiență sau printr-un artificiu al scriitorului, ca fiind mascul și femelă, apare pentru prima dată un sentiment încă și mai neobișnuit, de empatie sau identificare cu prada sa. Pentru a nu știrbi din valoarea traducerii și a textului lui Hemingway redăm o parte din fragment: „...doi purcei de mare dădură târcoale bărcii și îi auzi rostogolindu-se prin apă și gâfâind. Bătrânul știa să deslușească gâfâitul gălăgios al masculului de suspinul femelei. «Sunt de treabă – făcu el. Se joacă, zburdă și se iubesc. Ne sunt frați ca și peștii zburători»"[50].

[49] *Ibidem*, p. 39.
[50] *Ibidem*.

O lume a excepțiilor sau a paradoxurilor și-a făcut loc între rândurile lui Hemingway, pentru că bătrânul, în ciuda vârstei sale, este încă unul dintre cei mai puternici și mai apreciați pescari, peștele prins de el este ca nici unul întâlnit, în ciuda unei experiențe importante a lui Santiago, de unde și un impuls, sub forma unei ispite, de a-l vedea cât mai curând, de a-l putea identifica dincolo de îndoială. În cele din urmă, elementele profunzimilor pot chiar să se ridice peste luciul apelor și să zboare temporar, în salturi specifice, cu adevărat, peștilor zburători. Cerul și apa, nelimitate pentru ochiul și imaginația oamenilor, însoțesc lupta lui Santiago sau asistă ca martori imparțiali la zbuciumul unui erou din ce în ce mai departe de trăsăturile unui pescar pierdut în mulțimea celorlalți, preocupați veșnic pentru cantitatea și calitatea prăzii.

La distanță destul de mare în timp, Dostoievski și Hemingway reușesc să facă autopsia unei scindări care, la scriitorul american, este mai mult axată pe încărcătura psihologică a dedublării. Atât pentru Goliadkin, cât și pentru Santiago, un scenariu social sau, mai potrivit spus, de socializare, de identificare în sine a unor aspirații neatinse sau rămase inaccesibile, declanșează ruptura interioară și alienarea. Brutalitatea resimțită de eroul dostoievskian în fața ridicolului social și al respingerii din partea celor între care își dorește să fie, are un ecou în felul unic de receptare a celor două creaturi marine: fără să le vadă, pescarul le identifică doar după respirații (!), „gâfâitul gălăgios al masculului" și „suspinul femelei". Făcând abstracție de un asemenea detaliu, rezervat mai ales mamiferelor, Hemingway reușește să construiască un scenariu de proiecție aproape în sens terapeutic pentru că, de fapt, Santiago nu are de unde să știe ce fel de animale se învârt în jurul bărcii sale în puterea nopții, dar are libertatea și cu certitudine nevoia unei descărcări emoționale sub forma unei proiecții, în timpul unui efort prelungit și fără perspectiva finalității. *Perechea* de pești, într-un ritual nupțial, dincolo de faptul că devine oglinda întregii umanități, reușește să declanșeze bătrânului cam ceea ce simțea și Ahab înainte de ultima sa confruntare cu Balena Albă. Gânduri domestice, care par să înmoaie pe moment voința și ura căpitanului Ahab, zboară spre casă, unde soția și copilul său trăiesc doar cu amintirea unui tată măcinat de setea răzbunării și îndepărtat de ei pentru a și-o potoli. Santiago „vede" în cei doi pești, fără să-și folosească ochii, ci numai reprezentările intime privind locul său în marea

ordine a lumii: doar prin intermediul celor mai mari nefericiri și frustrări este omul capabil să perceapă lumea din jurul lui, după cum pentru orice bătrân, de pildă, tinerețea rămâne pentru totdeauna o ofensă, sub forma unei amintiri de nesuportat a cruzimii și indiferenței timpului.

Cum mâncarea este prima în mintea oricărui om privat de ea, Santiago proiectează în ființele nevăzute ale adâncului una dintre cele mai apăsătoare poveri ale vieții sale: aceea a traiului în veșnica apropiere a feminității simbolice, niciodată accesibile într-un registru al vieții, ci doar în cel al morții. Încărcând spațiul exterior, străin, cu bagajul său emoțional și de trăiri inconștiente, pescarul face următorul pas natural în economia vieții pulsionale. Străin de realitatea manifestă a celor două creaturi, *un tot* prin jocul lor cu evidente trăsături ale lui Eros, bătrânul începe anevoiosul proces de identificare cu prada sa pentru că „îl cuprinse apoi un sentiment de duioșie pentru peștele cel mare pe care îl prinsese în cârlig”[51].

În acest context, se cuvine să ne referim din nou la *Cartea roșie*, a lui Jung, pentru densitatea discursului și arhetipurilor. În ultima parte a lucrării, Jung rememorează cum, într-o călătorie solitară pe ape, vede „un vultur pescar repezindu-se în jos, înhățând din apă un pește mare și înălțându-se cu el în văzduh”, pentru a auzi imediat după aceea glasul propriului suflet spunând că „«Ăsta e un semn că josul va fi adus sus»”[52].

Astfel, vom constata că, în istorisirea lui Jung, există toate datele poveștii lui Hemingway, mai puțin rezultatul vânătorii. Călătoria parcursă într-o singurătate absolută, marcă a celor mai importante treceri ale umanității din perspectivă ritualică și pasărea de pradă, încercând să prindă un pește mare, descrie metaforic însăși situația în care se află cei doi bărbați în relație cu propriul inconștient, conflictual și animat de energii ascunse percepției. În timp ce după Jung, psiholog dedicat tuturor principiilor și ideologiei analitice, orientate spre dezvăluirea adevăratei naturi umane, pasărea de pradă reușește să prindă peștele, în opera lui Hemingway, jurnalist și scriitor, cu experiența crudă a războiului și a unui exemplu patern plin de dramatic, pasărea se aventurează de mai multe ori asupra unei prăzi imposibil de prins, doar pentru a rămâne resemnată deasupra apelor și a hotărârii inutile de a prinde o himeră.

[51] *Ibidem*, p. 39.
[52] C. G. Jung, *Cartea roşie*. *Liber Novus*, p. 337.

Simbol al inconștientului în ambele scene, peștele cel mare este, în cele din urmă, prins de Santiago care, încetul cu încetul, pe măsură ce suferința luptei, resimțită de ambele entități, începe să devină o nouă realitate, văzându-se din ce în ce mai clar, ca o prezență la cele două capete ale firului. Forțat, în ciuda experienței sale de neegalat, să-și imagineze peștele prins, bătrânul îi atribuie o serie de reprezentări nu doar umane, ci și cu valențele unei autocaracterizări: „«Ce minunat și ce ciudat e, și cine știe ce vârstă o fi având – își zise el în gând. N-am prins niciodată un pește atât de puternic și care să se poarte atât de neobișnuit. Cred că e prea înțelept să sară [...]. Dar poate c-o mai fi fost el prins de multe ori în cârlig și știe că așa trebuie să dea lupta. N-are cum să afle că împotriva lui e un singur om și nici că acesta e un bătrân»”[53].

Toate atributele pescarului par să fie potrivite și *dublului* său nevăzut, ascuns încă în adâncuri: vârsta și experiența, dar și o curiozitate naturală asupra celui aflat la capătul opus al firului. Mai mult, Santiago proiectează asupra peștelui valori umane sau, la fel de bine, lumea din adâncuri care i se potrivește prea bine omului: „«a apucat nada bărbătește, trage bărbătește și în luptă nu-și pierde firea. Mă întreb dacă și-o fi făcut vreun plan sau o fi la fel de pătimaș ca mine»”[54]? Rănind peștele cu cârligul în care s-a prins, pare în firescul lucrurilor ca lovitura sau rana să îl atingă într-un fel și pe bărbat, având în vedere și conexiunea stabilită parcă împreună, astfel încât, o mișcare bruscă a peștelui „îl trânti pe bătrân cu fața în jos, de se tăie sub ochi”[55].

Mai mult, și spatele pescarului, peste care trece funia spre adâncul mării, până la pește, devine un alt termen e comparație cu *dublul* încă nevăzut, dar perceput ca atare. „Cu siguranță că spinarea lui nu e în halul în care e a mea”[56], își spune Santiago, doar pentru a concluziona abrupt sau pentru a părea că decide ceva ce oricum nu mai are nevoie de hotărârea sa: „– Măi pește! grăi el, cu blândețe. Rămân cu tine chiar de-ar fi să mor. «Îmi închipui că și el rămâne cu mine [...]. Am s-o duc atât cât o s-o ducă și el»...”[57].

Înconjurat de arhetipuri, păsări, pești sau mare, bătrânul în sine devine arhetip, după cum chiar Jung o arată în bogata sa

[53] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 39.
[54] *Ibidem*, p. 40.
[55] *Ibidem*, p. 41.
[56] *Ibidem*, p. 42.
[57] *Ibidem*.

cercetare a inconștientului colectiv. Singur, Santiago, ca proiecție a scriitorului, ajunge la concluzia că lupta sa a fost una a lumii, exemplară pentru toți cei care au puterea să vadă în ea oglindirea tuturor bătăliilor pierdute prin neprezentare, ori nici măcar asumate. „Un om poate fi nimicit, dar nu înfrânt”[58], afirmă pescarul într-o demonstrație de forță morală[59], după cum o numește Radu Lupan, la fel de neobișnuită ca întregul comportament al peștelui.

După cum arată și Jung, despre arhetipul bătrânului înțelept, conflictul este parte a structurii inconștiente colective, pentru că „pe lângă istețime, înțelepciune și cunoaștere, bătrânul este caracterizat [...], și de calități morale; mai mult, el pune la încercare tăria morală a oamenilor și condiționează darurile sale de rezultatul acestei probe”[60]. Cu o amprentă unică, Hemingway adaptează arhetipul bătrânului înțelept astfel încât atât el, ca om, scindat precum Hristos între natura sa umană, terestră, și cea divină, înaltă, a cărei profunzime este doar sugerată, dar niciodată cunoscută cu adevărat, astfel încât și alții să poată beneficia de experiența lui exemplară, ca filtru civilizator prin valențele evoluției spirituale dobândite.

Ultima pagină a poveștii îl descrie pe Manolin, înlăcrimat în fața dramei trăite de pescar, rănit și cu prada pierdută, doborât trupește ca o pedeapsă în egală măsură acceptată, cât și căutată: „– Să te vindeci repede, pentru că am de învățat multe și mă poți învăța atâtea și atâtea”[61]!

Dubla natură simbolică a lui Santiago, de om și de arhetip, cu impact asupra existenței sale, dar și asupra celorlalți, este susținută de psihanalistul elvețian care afirma că arhetipurile, fără excepție, au o încărcătură complexă, niciodată strict pozitive sau negative: „Toate arhetipurile au o latură pozitivă, luminoasă, favorabilă, care tinde spre înalt și o alta, în parte negativă și defavorabilă, în parte doar htonică, deci neutră, care tinde în jos. Arhetipul spiritului [reprezentat de bătrânul înțelept în inconștientul colectiv] nu face excepție de la regulă”[62]. Într-una dintre mandale, analizate de Jung în procesul său terapeutic și aparținând unui bărbat de vârstă mijlocie, este reprezentată în centru o stea (detaliu a cărui potrivire cu textul lui Hemingway,

[58] *Ibidem*, p. 72.
[59] Radu Lupan, *Hemingway, scriitorul*, p. 353.
[60] C. G. Jung, *Opere complete* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, p. 253.
[61] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 86.
[62] C. G. Jung, *op. cit.*, p. 254.

prin nopțile senine și stelele, ca prezențe obsedante, după care Santiago se ghidează în permanență, ne arată doar o parte din felul în care imaginarul funcționează pe baza informațiilor stocate în inconștientul colectiv), în partea de sus un bătrân meditând, iar în cea de jos o figură întunecată. Dacă imaginea bătrânului, arhetip fără îndoială, corespunde sensului și spiritului, „figura htoniană întunecată de jos corespunde opusului bătrânului înțelept, și anume elementului luciferic magic (uneori distructiv)"[63]. Lupta cu elementul adâncului devine una cu sens mitic și cu ecou în zbuciumul omenirii în căutarea unui sens al existenței, după cum peștele, simbolul inconștientului, parte a celui care îl vânează, nu poate fi nici capturat cu adevărat și nici folosit în meschinele rațiuni economice.

Universul proiectat de scriitorul american în *Bătrânul și marea* este unul al arhetipurilor, iar dinamica elementelor aflate în contact amintește mai degrabă de cea a basmului pentru că, la cea mai simplă și fugară privire, pescarul are relații sociale și de comunicare mai mult cu elemente ale registrului animal, decât ale celui uman, iar creaturile atât de neobișnuite prin comportament și structură, par doar o parte a personalității eroului.

În acest sens, și apariția unei păsări care zboară foarte aproape de suprafața apei, îl face pe bătrân să observe (proiecteze) „că e tare obosită"[64]. Dialogul stabilit între cele două entități are la bază nu doar oglindirea încercării stării bătrânului, dar și câteva elemente simbolice relevante, privind inițierea. Oboseala păsării, nejustificată după o noapte fără vânt, atât de departe de mal, devine mărturie pentru proba dată de Santiago: „Ce-or fi căutând păsările pe-aici? «Ulii – își răspunse în gând – ulii care ies în largul mării, ca să le întâmpine»"[65]. Cu alte cuvinte, atât omul, cât și pasărea, mânați de aceeași pulsiune a morții, urmăresc un obiectiv legat de Thanatos și nu de Eros.

Ca o probă esențială pentru structura intimă a oricărei entități, îndepărtarea de țărm și de terenul propice vieții, îmbrățișarea unei străinătăți cunoscute doar de la o distanță sigură, face din povestea lui Hemingway o metaforă a trecerii și a metamorfozei, dincolo de natura simplă, împăcată și plafonată a majorității. „Dar păsăricii nu-i spuse nimic despre toate acestea", ne împărtășește naratorul, conștient că cele mai importante lecții

[63] *Ibidem*, p. 432.
[64] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 43.
[65] *Ibidem*.

nu sunt cele predate, atât pentru că pasărea nu ar putea înțelege, „și-apoi destul de curând avea să învețe și ea ce-s ulii”[66]. Dialogul dintre cele două instanțe este întrerupt tocmai când Santiago invită pasărea să mai aștepte pentru că „sunt aici cu un prieten”: o smucitură puternică a peștelui îl dezechilibrează pe bătrân, smucește funia, alungă pasărea și rănește mâna dreaptă a bătrânului: „– I s-o fi întâmplat ceva...”[67].

Din nou, conexiunea stabilită între cei doi, atât prin intermediul funiei de pescuit, dar și prin identificarea pescarului cu prada sa, face ca evenimentele nevăzute, din adâncurile mării, să-și găsească o traducere imediată la suprafață, în starea bătrânului. Încordarea funiei, după multe ore deja, arată o lipsă de oboseală mai aproape de mit, decât de realitățile pescuitului: „o simți acum, măi pește! grăi el. Mi-e martor Dumnezeu că și eu o simt”[68].

Prinși unul de celălalt, răniți în egală măsură, mai trebuie ca Santiago să fie în contact direct cu apa, și nu intermediat de lemnul bărcii sale. Așadar, „își spălă mâna în ocean și o ținu cufundată așa mai bine de un minut, privind dâra pe care o lăsa sângele și apa ce se izbea neîncetat de mână, în timp ce barca înainta”[69]. Ne amintim cum, în urmărirea Balenei Albe, Ahab călește vârful harponului în sângele întregului echipaj, într-un ritual de înfrățire și intimitate cu prada. Rana peștelui din adâncuri sângerează, după cum ne-a arătat la suprafață, dublul său, Santiago. Iar sângele celor doi este cel care, în cele din urmă, contribuie decisiv la apariția adevăratului arhetip al botului devorator, înmulțit dincolo de capacitatea bătrânului de a lupta: rechinii.

Purtat în larg, dincolo de voința sa, a cărei acțiune se manifestă doar asupra legăturii stabilite cu peștele, prin fir, Santiago intră într-o dimensiune de reprezentări acvatice, conștient din ce în ce mai mult de faptul că legile naturii nu sunt și cele cunoscute lui. Rezerva sau reticența căpătată, în a mânca pe mare, la pescuit, nu mai poate fi acum susținută pentru că Santiago înțelege clar că doar hrana îi poate da putere să lupte: „– Trebuie să mănânc tonul cel mic...”[70]. „Canibal? Cine nu e canibal?”[71], este întrebarea metaforică a capodoperei lui Melville,

[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*, p. 44.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*, p. 45.
[71] Herman Melville, *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note și glosar de Petre Solomon, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 381.

unde speciile, fără diferență de natură sau cultură, manifestă o formă de cruzime față de membrii săi, diferiți sau nu. Transpus în ipostaza de a consuma un ton prins înainte să înceapă lupta cu adâncurile, Santiago se folosește de mâna dreaptă pentru a și-l pregăti, iar scriitorul asociază masa pescarului cu imaginea obsedantă a mâinii care ține funia, stânga.

Nimic din pofta de mâncare a eroilor din literatura universală nu se regăsește în felul unic al bătrânului de a consuma peștele. Mesele întinse în fața lui don Quijote și a lui Sancho Panza, ritualul strict al mesei echipajului sortit la moarte de Ahab, pofta și plăcerea lui Gregor Samsa[72], sunt în contradicție vădită cu obligația pescarului de a mânca pentru a prinde puteri trupești: „– Nu cred că sunt în stare să mănânc unul întreg – spuse el și tăie o felie în două”[73].

Următoarea secvență prezintă încordarea funiei și felul în care mâna stângă a pescarului a înțepenit: „se încleștase pe funie și bătrânul se uită la ea cu scârbă: Ce fel de mână o mai fi și asta! [...]. N-ai decât să te zgârcești [...] să te faci gheară. Tot n-o să-ți folosească la nimic”[74]! Valențele negative ale stângii sunt folosite, după cum am arătat aici, la modul simbolic și de Kafka, dar și de Faulkner, prin fixația lui Ben privind ocolirea statuii pe partea dreaptă exclusiv. Mai străină de trupul său pare mâna sa stângă decât peștele de care se ține prins prin intermediul ei! Despărțit astfel, în interiorul propriului trup, în două dimensiuni prin care stăpânește lumea din jurul său, bătrânul devine conciliant cu partea sa negativă, slabă chiar dacă o parte a corpului său devine acum entitate la persoana a treia: „– Ei, hai – își zise [...]. Hai mănâncă și-o să capeți putere în mână. Nu-i de vină mâna, ești doar de atâtea ceasuri cu peștele ăsta! Dar s-ar putea să stai cu el o veșnicie. Hai mănâncă...”[75].

Scindarea lui Santiago, alienarea de natura sa, alături de îndoielile privind munca sa de-o viață, „poate că n-ar fi trebuit să fiu pescar! îl străfulgeră un gând”[76], devine ecou al Grădinii Ghetsimanilor și al dublei naturi, umane și divine, superficiale și arhetipale. Mâna sa stângă nu este obiectivată doar, înstrăinată

[72] Poate că, ajunși în acest moment, postul asumat de Gregor, metamorfozat în gândac, poate fi înțeles la adevărata sa valoare spirituală, aceea de refuz al registrului instinctual, care pune planul uman și cel animal pe același nivel al instinctualității.
[73] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 45.
[74] *Ibidem*.
[75] *Ibidem*.
[76] *Ibidem*, p. 41.

ca obiect despre care se vorbește, ci devine și partener de dialog, reflectând răspunsuri așa cum face peștele ori pasărea: „Tu, mână, cum te mai simți? își întrebă el mâna amorțită de parcă-ar fi înțepenit-o moartea? Pentru tine o să mănânc ceva mai mult”[77]. Observăm, așadar, cum Eros și Thanatos își dispută supremația peste întreaga ființă a bătrânului pescar, prin reprezentări simbolice ale vieții sau ale morții. Ca parte a pulsiunii de viață, mâncarea este și singura dimensiune a lui Eros care pare să i se potrivească figurii de sfânt a lui Santiago, rătăcit în marea catedrală a apelor, călit de cele optzeci și patru de zile fără nici o captură, ca într-un post sau înfrânare impusă inconștient. Nu știm cât este ghinion din zilele fără pradă și cât *act ratat*, impus de tipologia psihologică a unui om pe cale să intre în contact cu arhetipul din sine, dar lipsa acțiunii pentru o perioadă atât de lungă nu face decât să așeze energiile pescarului într-o latență gata de explozie, pentru întâlnirea cea mai importantă a vieții lui. Astfel, Hemingway a înțeles că pescarul nu putea fi unul tânăr, după cum capodopera sa a avut nevoie de suficienți ani pentru a-și găsi cele mai potrivite imagini și simboluri. Totul din povestea cu final dramatic, în aparență, este construit astfel încât *așteptarea*, ca stare pasivă, sterilă, să fie înlocuită cu *pregătirea*, atitudine activă, orientată spre viitor ca marcă a pulsiunii de viață prin excelență.

„Pentru tine o să mănânc ceva mai mult” are mai multe rezonanțe ale sacrificiului, decât ale „îmbuibării”, așa cum numește *Filocalia* păcatul pântecelui. Mâncarea devine atât soluție pentru slăbiciunea mâinii, care îl trădează pe Santiago de la bun început, dar și formă de sacrificiu, pentru că prin încălcarea unei reguli familiare, cutumă în legătură cu registrul alimentar pe mare, pescarul urmărește coerența *întregului* și nu a *părții* sau a *părților*. Partea dreapta, rănită, și cea stângă, anchilozată, demnă de disprețul bătrânului, formează un tot de care eroul este conștient, chiar dacă le privește în manieră atât de diferită. Ca într-un exercițiu de toleranță în fața unei alterități, parte a propriului trup, Santiago nu simte că mănâncă pentru el, ci pentru partea sa negativă, obosită, asociată cultural în majoritatea comunităților cu dimensiuni negative, murdare sau diabolice. Alienarea de propria corporalitate, prin „ai răbdare mână [...] pentru tine fac asta”[78], este îndeaproape urmată de

[77] *Ibidem*, p. 45.
[78] *Ibidem*, p. 46.

identificarea cu peștele, prin intermediul unei culpabilități resimțite chiar în timpul mesei: „«Tare aș vrea să-i dau ceva demâncare peștelui [...]. Mi-e frate. Dar vezi că trebuie să-l ucid și trebuie să am putere s-o fac»”[79].

Mai metaforic ca niciodată, dar în același timp exemplar prin tipologia psihologică specifică declanșată, *dublul*, după cum am discutat deja pe larg de suficiente ori, presupune în mai toate civilizațiile și culturile, fie o luptă, fie moartea unuia dintre protagoniști. Și, pe bună dreptate, cele mai invocate exemple de frați criminali au fost asociate, imediat după, cu schimbări radicale în privința evoluției. Dincolo de caracterul morbid al acțiunilor lui Cain, omenirea a avut nevoie de sacrificiul fratelui său pentru a putea ajunge în momentul de grație reprezentat de apariția Mântuitorului. Din confruntarea cu *dublul* se naște evoluția și schimbarea, revelația atât de importantă pentru generarea unor energii latente și de neclintit.

Santiago se află într-o călătorie spre sine, cu toate datele unui proces de introspecție în care viața devine metaforă, iar totul intră sub incidența acțiunilor simbolice. Prin îndepărtarea de corporalitate, înstrăinarea de ceea ce oferă lumii, în sens absolut convențional, tocmai simțul identității, pescarul alege oceanul ca oglindă, iar creaturile sale devin proiecții ale diferitelor stări sau laturi ale personalității umane. În mod evident, prada sa, peștele încă necunoscut, dar agățat în cârligul său la mare adâncime, pradă și ghid în același timp, se află în centrul tuturor proceselor cognitive ale bătrânului. Identificarea sau o neobosită raportare, prin comparație cu peștele, sugerează definitiv că textul lui Hemingway este, în cele din urmă, o metaforă a cărei complexitate este destinată eternității prin natura și semnificațiile ei. Toate elementele sau acțiunile atribuite peștelui devin ecouri ale trăirilor pescarului: „«Dar care să-i fie ținta? se întrebă. Și eu ce țintă am? [...], s-ar putea să stea la fund o veșnicie și să stau și eu la fund tot o veșnicie»”[80].

Prin urmare, chiar dacă romanul este construit pe baza unui context economic, cu temă simplă, exact ca în *Moby Dick*, unde pescuitul aduce beneficii economice și este, înainte de fondul metaforic, o preocupare cu rădăcini vechi în evoluția și procesul de civilizare al omenirii, atât aici cât și în romanul lui Melville, scopul pescarilor protagoniști este deraiat de la orice

[79] *Ibidem*.
[80] *Ibidem*.

semnificație de interes general. Veniturile posibile de pe urma capturii nici măcar nu există în orizontul de așteptări al lui Ahab, după cum nu există nici în cel al lui Santiago. Apropiați din ce în ce mai mult de natura sălbatică a prăzii urmărite, eroii se dezumanizează în contactul lor cu o forță imposibil de controlat și cu trăsături mai mult umane decât sălbatice. „«După cum se poartă și după firea lui mândră, nimeni nu merită să mănânce din el... Astea-s lucruri pe care eu nu le pricep [...]. Destul că trăim pe mare și că ne ucidem adevărații frați»"[81]. Intuiția pescarului este, de fapt, intuiția autorului, iar claritatea *înfrățirii*, în cele din urmă pusă în relație directă cu agresivitatea și morbiditatea, arată profunzimea *dublului* construit de imaginarul scriitorului american. În lupta dintre cele două entități, la fel de umane în ciuda registrelor diferite, uman – animal, munca este asumată asemeni unui travaliu fundamental și imposibil de evitat. Întâlnirea, care aduce moartea unuia sau a celuilalt, este doar o chestiune de timp, iar cele două laturi ale personalității lui Santiago sunt dedicate în egală măsură scopului final, thanatic: „«...lasă-l pe el să trudească, pân' ce ți-o veni ție rândul»"[82]. Orice gând spre dublul său din adâncuri devine pentru pescar oglindă și descriere a trăirilor sale. De pildă, pe finalul luptei, după câteva zile ca într-un purgatoriu aspru, prea aproape de suferințele infernale, bătrânul încă nu știe nimic despre starea peștelui așa că nu poate decât să proiecteze afirmând doar pentru sine, „«poate că și el e pe jumătate adormit»"[83].

Natura sălbatică, în egală măsură de pradă și prădător a lui Santiago, îndepărtat după un contact deja din ce în ce mai lung cu un pește atât de neobișnuit, este subtil sugerată de scriitor prin detalii banale, dar care îmbracă de fapt mesajul unei *metamorfoze* imperceptibile, ca rezultat al miilor de ani, concentrați într-un singur moment de grație, al producerii mutației. *Cu toții suntem canibali*, afirma Melviile, într-o capodoperă literară încă insuficient discutată și supusă spiritului analitic, dar a cărei intuiție psihologică este cât se poate de evidentă. Traducerea sau reluarea temei îl surprinde pe Santiago preocupat cu masa și nevoia sa permanentă de a mânca pentru a putea duce lupta cât mai bine. Cu o mână blocată pe funie, cordon simbolic între două entități destinate întâlnirii, pescarul

[81] *Ibidem*, p. 56.
[82] *Ibidem*.
[83] *Ibidem*, p. 57.

arată nu doar abilități deosebite în curățarea peștelui cu o singură mână, pentru a-l mânca, evident, crud, dar și o comuniune cu apa, față de care se simte familiar într-un mod lipsit de orice senzație firească de angoasă.

Identificarea cu natura neîmblânzită este totuși privată de revelația necesară și atât de așteptată, sub orice formă ar fi ea, motiv pentru care metafora lui Hemingway surprinde drama luptei cu o forță imposibil de învins. Aplecat peste barcă pentru a spăla un pește prins, bătrânul observă „cât de repede îi luneca apa peste mână”[84], ca și cum undeva în vârful lanțului trofic, Santiago, adaptat și pentru viața de deasupra apei își regăsește ușor ambele dimensiuni la contactul cu marea. Din ce în ce mai aproape de o instinctualitate atât de puțin cunoscută, dar în proximitatea căreia pare să fi trăit toată viața, Santiago devine prin lupta cu peștele din adâncuri și o metaforă a opoziției dintre iluzia civilizației și a culturii și cea a începuturilor sau dintre hrana gătită și cea crudă: „– Ce bună e dorada gătită – făcu el. Și ce grețoasă e crudă! Niciodată n-am să mai pun piciorul în barcă, fără să iau cu mine sare și lămâie”[85]! Legătura cu peștele îi reduce existența pescarului la cele câteva nevoi fundamentale ale vieții, pentru care Santiago oricum pare dispus și capabil să facă doar cele mai mici concesii. Mâncarea devine combustibil necesar trupului și luptei fizice, iar somnul o nevoie care poate fi satisfăcută foarte ușor: „chiar dacă nu apuc să dorm decât douăzeci de minute sau o jumătate de ceas, tot e bine”[86].

Scindarea prin care trece bătrânul, sălbatic – domestic, stânga – dreapta, nu reprezintă o acțiune vizibilă și ușor observabilă, cu atât mai mult cu cât detaliile ei sunt mai degrabă subtile. Unul dintre amănuntele esențiale pentru înțelegerea diferenței dintre stări sau dintre dimensiuni pune cele două laturi ale pescarului în relație cu alte două stări esențiale vieții: cea de veghe și cea de somn. Nevoia firească de a dormi, cât timp peștele conduce barca bătrânului, cu forța unui inconștient imposibil de controlat sau de ghidat, aduce și problema unui control care nu poate fi întrerupt. Mâna dreaptă, contorsionată pe funie, controlează peștele într-un sens limitat al cuvântului, pentru că nu face decât să asigure o legătură permanentă cu ființa nevăzută din adâncuri: „...dacă în timpul somnului o să

[84] *Ibidem*, p. 58.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ibidem*, p. 59.

slăbească, atunci o să mă trezească stânga [...]. Îi vine greu mâinii drepte"[87]. Asociată, în mai toate culturile, unor credințe sau valențe negative, demonice, *mâna stângă* a pescarului, atât de pretențioasă și demnă de cele mai josnice trăiri ale bărbatului, ca parte străină a propriului trup, joacă rolul unui paznic demn de toată încrederea, mai ales în contextul somnului, când inconștientul guvernează ce mai rămâne din viața celui adormit. Aproape ca două instanțe psihice, cu roluri clare și asumate alternativ, cele două mâini ale lui Santiago își împart munca și lupta cu creatura ascunsă a mării. Ca *inconștient* și *conștient*, sau *Sine* și *Supra Eu*, cu rădăcini în experiența acumulată în mod voit, dar și în manieră involuntară, mâinile lui Santiago îl ajută dar îl și trădează în același timp. Încordată ca o gheară, pescarul își vede mâna stângă într-o manieră dostoievskiană, dacă avem în vedere poetica și economia acțiunilor simbolice specifice *dublului*. Conștientizarea alterității în spațiul intim provoacă protagonistului un conflict și un demers investigativ în urma căruia identificarea elementului străin ca parte a structurii proprii produce o serie de trăiri, întotdeauna la fel: stupoare, curiozitate, dorința de colaborare și milă, sentimentul trădării și în cele din urmă, conflictul. „Cu siguranță c-o să se desfacă, ca să-i dea ajutor mâinii drepte. Trei lucruri sunt legate aici între ele frățește: peștele și aste două mâini ale mele"[88].

Așadar, valențele diferite ale mâinilor se regăsesc în creatura marină care devine un arhetip imposibil de sondat rațional. Naratorul se folosește de dihotomia celor două părți opuse pentru a construi imaginea unui erou predispus, în mod tragic, la o luptă neobișnuită, atât ca durată, cât și ca oponent. În tinerețe, Santiago era cunoscut ca El Campeón, pentru puterea brațului său drept, demonstrată în nenumărate întreceri amicale. Memorabilă rămâne întrecerea cu cel mai puternic bărbat din port, spre care mintea pescarului aleargă acum pentru a obține până și cea mai mică urmă de putere sau curaj: „lupta pornise într-o duminică dimineață și s-a isprăvit luni dimineața"[89]. Puterea mâinii drepte este evidentă și recunoscută de toată lumea, pe când cea stângă, în ciuda dorinței sale de a o pune în slujba demonstrațiilor amicale, „îl înșelase întotdeauna și nu făcea ceea ce îi cerea el, așa că nu avea încredere în ea"[90].

[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem*, p. 48.
[89] *Ibidem*, p. 52.
[90] *Ibidem*, p. 53.

Observăm, astfel, cum orice îndoială a bărbatului privind puterea mâinii stângi, în starea de veghe, dispare în momentul și în contextul somnului sau al activității onirice. Mâna trădătoare, străină și nesupusă voinței nelimitate a bărbatului, devine utilă ca paznic, atunci când nevoia de a dormi nu mai poate fi amânată.

O ultimă secvență, de confruntare directă, se folosește de acțiunea simbolică pentru a dezvălui parțial natura mâinii stângi. Când în cele din urmă peștele începe să sară, la adăpostul nopții, fără să poată fi văzut, mâinile și întregul trup al pescarului sunt puse la grea încercare. Funia trasă de pește cu o violență benignă, dată în primul rând de dimensiunile sale mitologice, taie adânc mâna stângă a lui Santiago, încleștată într-o priză imposibil de eliberat. Cu mâna în mare, pentru a atenua durerea și a recăpăta senzațiile în ea, bătrânul i se adresează iarăși, ca alterității tolerate: „– Pentru o neputincioasă ca tine, nu te-ai purtat prea rău [...]. Dar într-un timp, nu mai știu ce-i cu tine... «De ce oare nu m-am născut cu două mâini zdravene? Se întrebă în gând. O fi vina mea că n-am deprins-o așa cum s-ar fi cuvenit...»"[91].

Cele două mâini ale lui Santiago devin subiect și argument al scindării eroului cu atât mai mult cu cât pescarul, dincolo de nostalgia unei corporalități niciodată posedate, cu două mâini puternice, metaforă a *voinței de putere* și a coerenței neîntrerupte dintre rațiune, decizie și corp, se gândește, în același registru simbolic, criptic, la Manolin, băiatul alături de care a pescuit pentru o scurtă perioadă. Mâna stângă este înlocuită de imaginarul bătrânului cu un element al Erosului, astfel încât orice handicap al corporalității nesupuse voinței sale de fier să fie compensat prin prezența plină de vitalitate a tânărului: „«Dacă băiatul ar fi aici [...] Dacă băiatul ar fi aici! De-ar fi aici băiatul»"[92]!

Scurta durată petrecută de erou în somn este, la fel ca celelalte detalii ale poveștii, puternic încărcată de semnificații. „Nu visă lei"[93], ne asigură vocea naratorului, în schimb visează un lung șir de purcei de mare, de fapt o specie a delfinului, aflați „la vremea împreunării lor"[94], ceea ce, pe lângă semnificațiile ca de rugăciune privind prezența băiatului, element dinamic al lui Eros, devine sugestie suficientă pentru a contura pulsiunea de viață specifică structurii umane și tipologiei psihologice surprinse de

[91] *Ibidem*, p. 61.
[92] *Ibidem*, p. 60.
[93] *Ibidem*, p. 59.
[94] *Ibidem*.

scriitorul american. De cel puțin două ori marea este pusă în ipostaza spațiului protector, necesar producerii și menținerii vieții, rol fundamental și de primă importanță, în ciuda luptei duse de bătrân, încărcate de toate însemnele lui Thanatos. Ca o matrice maternă, marea nu protejează doar viața, dar asigură în același timp o interacțiune minimă, necesară și rezervată celor inițiați cu elemente ale interiorității, ascunse și vizibile doar prin procese cel puțin incomode de introspecție: „...bătrânul privi în apă, unde văzu profilându-se pe cer, deasupra oceanului, un stol de rațe sălbatice [...], și înțelese că pe mare omul nu-i niciodată singur”[95]. De prea mult timp preocupat cu viața din adâncurile inaccesibile, însingurat prin lungile ieșiri pe suprafața apei, pescarul din povestea lui Hemingway se vede din ce în ce mai clar prin intermediul oglindirii tulburi și imposibile a mării. Întunecată și întotdeauna în mișcare, ea însăși un element fundamental al Erosului, marea oferă de prea puține ori și în condiții mai degrabă excepționale posibilitatea unei oglindiri veritabile. Rămâne în schimb privirea spre ea, blocată sau, mai degrabă, forțată prin îngrădirea accesului să se întoarcă spre sine.

Orice manifestare a mării sau a animalelor ei este sau devine pentru pescar o formă de dialog cu o entitate prea mare, necunoscută, dar prezentă în toate zilele vieții sale. De pildă, săritura peștelui este privită ca pe o demonstrație de forță și de vitalitate, „...a sărit ca să-mi arate cât e de mare”[96], ceea ce provoacă un răspuns tipic, într-un registru masculin: „Aș vrea să-i pot arăta și eu ce fel de om sunt”[97]. Admirația și fascinația pentru peștele prins, după cum am afirmat, specifică tipologiilor psihologice propuse de literatura universală în cadrul scenariilor care includ *dublul*, propune în mod firesc și o dorință conștientă de apropiere până la identificare. Cum *dublul* este de fiecare dată doar o proiecție inconștientă, ecou al unei structuri conflictuale, instabile și incapabile, fără o anumită potență sau voință de putere necesară în cadrul relațiilor sociale, Santiago este descris atât ca strateg, cât și ca victimă, empatizând cu suferința unei creaturi care îi amintește în mod imperceptibil despre lungul său șir de suferințe, estompate într-un moment fără sfârșit, numit viață.

Astfel, dorința sa „aș vrea să fiu în locul peștelui”[98], devine climaxul procesului de înstrăinare controlată, conectată, în

[95] *Ibidem*, p. 47.
[96] *Ibidem*, p. 49.
[97] *Ibidem*.
[98] *Ibidem*.

permanență, la propria corporalitate și condiție. Alienarea este una la nivelul imaginarului, procesului empatic, permițând întoarcerea în orice moment, pentru că proba de rezistență a creaturii marine, atât de cunoscută prin travaliul său, bătrânului, este asumată prin perspectiva umană, a singurului registru cunoscut bărbatului: „Aș vrea să fiu în locul peștelui [...] cu toate câte trebuie să le înfrunte el, dar să am voința și mintea mea”[99].

Prin urmare, la modul cât se poate de vizibil, Santiago, după ce evocă imaginea băiatului, în câteva dintre cele mai grele momente ale zbuciumului său solitar, urmărește un alt proces de identificare, de această dată cu peștele. Dimensiunea, vitalitatea și în general trăsăturile lui, impresionante până și pentru un pescar cu experiență, așa cum este el, provoacă sentimentul unei inferiorități sau, în orice caz, a unui complex de inferioritate. Mintea este pentru bătrân singura calitate și putere cu adevărat nealterată în ciuda anilor scurși, în vreme ce trupul rămâne supus legilor degradării și descompunerii treptate, inevitabile. „«Omul nu se poate asemui prea mult cu păsările cele mari și nici cu fiarele. Totuși aș dori mai degrabă să fiu fiara aceea din adânc, din bezna apelor»”[100], spune mai târziu pescarul, într-o declarație în spatele căreia îl vedem pe scriitorul american, cu toate angoasele bărbatului de acțiune pentru care sedentarismul și pasivitatea înseamnă doar forme ale morții.

Hemingway cunoaște înverșunarea sălbatică, naturală, a animalelor pe care le-a vânat toată viața, dispuse să existe și să pretindă dreptul la viață chiar și în ciuda evidenței că lovitura de grație nu face decât să sfârșească suferința. Pentru animal, existența are diferite forme de manifestare, toate acceptate pentru că nu există cogniții și raționamente culturale care să li se opună în vreun fel. Dimensiunea metaforică a poveștii se arată și în identificarea obsedantă a lui Santiago cu peștele de care *s-a prins* pentru totdeauna, așa cum el însuși o afirmă. Ambele entități, angajate în luptă, se rănesc reciproc, iar moartea uneia înseamnă, în cele din urmă, o formă de existență thanatică și pentru cealaltă.

În registrul simbolic, chiar dacă peștele poartă semnul inconștientului, inaccesibil celor neinițiați, atât el, cât și Manolin, prin tinerețea sa, devin mărci ale lui Eros prezentate ca atare într-o manieră simplă și cât se poate de directă. Toate reprezentările,

[99] *Ibidem*.
[100] *Ibidem*, p. 51.

asociate de pescar creaturii de care s-a legat, par alese cu inspirație psihanalitică prin masculinitatea implicită. În acest sens, prima apariție a peștelui este un exemplu suficient și grăitor: „botul lui, aidoma unei spade, era lung cât un bâtător de base-ball și ascuțit ca o lance [...], și bătrânul îi zări coada ca lama unei coase uriașe intrând în apă..."[101]. Povestea lui Hemingway rămâne, fără îndoială, ca una dintre cele mai profunde texte ale literaturii universale. Prin simplitatea aparentă, dar și prin forma scurtă dată scrierilor sale adesea, Kafka a reușit același efect în literatura sa. Cu o intuiție dată doar de capacitatea reală introspectivă, cei doi scriitori au propus scenarii, teme sau motive a căror realitate universală nu ține cont de diferențele culturale, altminteri de netrecut într-o situație independentă de interacțiunea prin artă. Puțin din cele mai importante semnificații ale peștelui par să fi intrat în forma propusă de scriitorul american în *Bătrânul și marea* atunci când Santiago se încurajează, ca de obicei, singur: „«Păstrează-ți capul limpede și rabdă ca un om! Sau ca un pește» – îi trecu prin gând"[102].

Așadar, tăcerea, ca marcă fundamentală a multor creaturi marine, alături de semnificațiile profunde, regeneratoare, atribuite în timp, după cum am arătat, mai ales figurii Mântuitorului, și singurătatea unui pescar fără noroc, lipsit de pradă pentru atât de multe zile și supus în cele din urmă celui mai greu exercițiu de voință, fac din analogia om – pește o structură criptică și proaspătă în același timp. Singurele zgomote produse de marile mamifere sau de peștii cei mai mari ai oceanelor, vânați pentru motive economice sau, adesea, pentru compensarea unor frustrări care aduc, tradițional, atingere mai ales stimei de sine și încrederii bărbaților, sunt cele produse de lupta și de corporalitatea prăzii în contact cu apa în care se zbate să rămână. Tăcerea specifică vânătorii de balene și mai ales a morții celor mai impresionante creaturi ale lumii, identică și multora dintre speciile acvatice, se află într-o opoziție completă cu violența luptei și cu zgomotele produse de ea.

Ca un strateg obișnuit cu luptele și mai ales cu victoriile, Santiago, proiecție mai clară ca niciodată a scriitorului, reia câteva dintre tacticile enumerate de legendara figură a lui Sun Tzu în *Arta războiului*. „Simulează inferioritatea ca să-i încurajezi aroganța"[103], spune Sun Tzu, în vreme ce formulează una dintre ideile

[101] *Ibidem*, p. 48.
[102] *Ibidem*, p. 66.
[103] Sun Tzu, *Arta războiului*, Traducere și adaptare de Nicolae Constantinescu, București, Editura Nicol, 2012, p. 10.

fundamentale ale conflictului armat dintotdeauna și nu numai: „războiul se bazează pe inducerea în eroare”[104]. Obsedanta nevoie a lui Santiago de a-și vedea prada de care s-a legat și cu care se luptă, în ciuda unei experiențe importante pe mare (facilitatoare pentru speculații în legătură cu natura creaturii prinse) stă mărturie pentru fondul simbolic important al poveștii, dar mai poate fi și o urmă a inconștientului creator, marcat în mod cert de imaginile morbide și nevoia asumării unor conflicte armate. Dorința lui Santiago de a vedea peștele, de a-l identifica, presupune și un bogat conținut psihologic, specific *defulării*, dar premergător travaliului identificării elementelor esențiale ale inconștientului, de obicei, traumatizante și inaccesibile. Încrederea lui Santiago în forțele proprii, generatoare ale unei vitalități de neînfrânt și mărci ale unui conștient stigmatizat de trecerea timpului, este ecoul unui principiu enunțat de strategul și generalul chinez: „«Dacă îți cunoști inamicul și te cunoști pe tine, o sută de bătălii dacă ai avea, în toate ai fi învingător. Dacă te cunoști pe tine și nu-ți cunoști inamicul, șansele să pierzi și să câștigi vor fi egale. Dacă nu-ți cunoști dușmanul și nici pe tine însuți, vei pierde toate bătăliile»”[105].

Prin urmare, dincolo de aplicabilitatea armată, învățăturile lui Sun Tzu au intrat în sfera unei filosofii asumate în mod curent de oricine dorește performanță în domenii mult prea moderne, cum ar fi marketingul. Pus în ipostaza de a lupta, la început, cu un adversar rămas ascuns, Santiago luptă de la egal la egal, iar rănile împărțite între cei doi pe parcursul primelor trei zile nu arată apropierea nici unui sfârșit. Când pescarul simte că săritura peștelui este una demonstrativă, ca declarație de putere, resimte imboldul unui răspuns pe măsură: „Aș vrea să-i pot arăta și eu ce fel de om sunt [într-o exprimare care pune egalitate absolută între cele două entități, aparent, atât de diferite]. Dar atunci ar putea să-mi vadă mâna țeapănă. Mai bine să creadă că sunt mai bătrân decât sunt, și am să fiu la o adică”[106]. Așadar, după cum textul strategului chinez nu se referă exclusiv la cadrul militar, nici povestea lui Hemingway nu este doar despre încercarea unui pescar de a prinde un pește de dimensiuni neobișnuite.

După ce, în cele din urmă, îndepărtat preț de câteva zile de țărm, bătrânul pescar Santiago reușește să obțină o victorie, fie ea și efemeră, asupra peștelui, omorându-l, urmează un răgaz

[104] *Ibidem*, p. 43.
[105] *Ibidem*, p. 22-23.
[106] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 49.

necesar pentru pregătirea drumului spre casă, cu tot cu trofeul de peste șapte sute de kilograme, după estimările pescarului. Cu mâinile rănite și cu spatele afectat de un efort mult peste puterile fizice, bătrânul simte că în liniștea mării, în continuare peștele, un marlin, stă alături de el ca un frate. Lupta sau travaliul încheiat nu aduce pacea atât de necesară pescarului, ci întărește sentimentul unei alienări de natura umană, a incursiunii în inconștient de unde nu mai există cale de întoarcere niciodată, cel puțin nu cu adevărat: „«Oare el mă duce pe mine, sau eu îl duc pe el»"[107]? Pentru că, mort, peștele se opune în continuare pescarului prin reprezentarea lui ca entitate cu voință și dincolo de moarte. Ceva din neliniștea cu trăsături primitive, descrisă de Freud în *Totem și tabu* prinde contur și în interogația bătrânului care pare să fie la un pas de a pune peștele în ipostaza unei divinități. Zbuciumul exterior s-a încheiat, însă îndoiala privind propria natură nu pare să fie una ușor de înlăturat pentru că Santiago devine un element al acțiunii simbolice chiar și după ce peștele a fost prins și omorât. Apa care trece ușor peste mâinile sale rănite, sugerând o intimitate, fie sălbatică, specifică creaturilor ascunse în adâncuri, fie arhetipală prin matricea maternă aflată în spatele tuturor oceanelor, devine metaforă obsedantă la Hemingway pentru că bătrânul caută acum, dincolo de suferința fizică, să-și păstreze mintea limpede cu ajutorul apei, în contact terapeutic cu ea: „...bătrânul își muie mâinile în apa sărată și încercă să-și păstreze mintea limpede"[108].

După cum în *Balena Albă* a lui Melville rechinii devin manifestările cele mai fidele ale arhetipului botului devorator, cu o ferocitate obiectivă și imposibil de înțeles pentru nici un om, și în povestea lui Hemingway, Santiago se vede pus în fața unei noi provocări, aproape la fel de dificile ca prima. Apariția rechinilor înseamnă o nouă etapă în epopeea lui Santiago, destinat unui travaliu de tip sisific, pentru că prădătorii reușesc, în ciuda eforturilor sale încrâncenate, să-i consume cea mai mare parte din pradă. Prima întâlnire cu botul devorator este respinsă de pescar, dar nu fără un preț important: „– A înșfăcat vreo douăzeci de chile..."[109]. Nimic din ferocitatea rechinilor nu-i trezește empatia pescarului, proiecție a scriitorului, și el, până la urmă, un prădător specializat, aflat în vârful lanțului trofic. În

[107] *Ibidem*, p. 70.
[108] *Ibidem*.
[109] *Ibidem*, p. 72.

schimb, atacul asupra peștelui capturat devine un nou prilej de identificare, ceea ce pune în mod definitiv, dacă mai era cazul, textul scriitorului american, în rândul metaforelor dedicate luptei inutile cu inconștientul. Nu ne putem abține să ne imaginăm un final absurd, inutil, în linie cu simbolurile folosite de Hemingway, unde pescarul ajunge cu prada sa la mal doar pentru a nu se putea despărți de ea sau, cu atât mai puțin, să o valorifice pentru o sumă oarecare. Până și încercarea de a-i oferi o valoare convențională, de a se raporta la marlin ca la o captură oarecare, trezește lui Santiago o rezistență importantă, aproape sub forma unui act ratat care-l împiedică să facă orice socoteală sau scenariu financiar: „Pentru asta îmi trebuie un creion [...]. Capul nu mi-e chiar atât de limpede”[110].

A vinde orice bucată din marlin ar însemna pentru Santiago să-și vândă cea mai importantă și plină de semnificație parte a vieții și structurii sale psihice, chiar dacă nu o vede așa. În schimb, singura soluție, aleasă inconștient prin acceptarea luptei pe termen atât de lung, la o distanță atât de mare de țărm și în condiții sângeroase, propice stimulării celor mai feroce prădători ai apelor, este să-și sacrifice prada și pe sine: „Nu voia să se uite la pește, căci fusese mutilat. Când rechinul îi atacase peștele, bătrânul simțise mușcătura de parcă fiara și-ar fi înfipt colții chiar în trupul lui”[111].

Alături de dramatica revelație a inutilității crimei, prin „«și totuși, îmi pare rău c-am ucis peștele»”[112], Santiago înțelege că testul său, în pustiul mării, la suprafață, unde a trăit cea mai mare parte a vieții, încă nu s-a încheiat. Victimă, în cel mai kafkian sens al cuvântului, a unei vieți dedicate repetării unor gesturi menite să-i ofere identitate și sens existenței, pescuitul, bătrânul nu vede dincolo de scenariul specific al imperativului de a captura peștele de la celălalt capăt al funiei și omoară, inutil, fără existența catharsisului sau a îmbogățirii sub orice formă, o creatură care simte că este ceva mai mult decât un marlin. Revelația, dostoievskiană de această dată, este însoțită de o serie de raționalizări menite să atenueze coșmarul provocat de poate cea mai gravă eroare a bătrânului: „«Poate c-a fost păcat că am omorât peștele. Îmi închipui c-a fost păcat, cu toate că am făcut-o ca să mă țin în viață și să hrănesc multă lume. Dar atunci

[110] *Ibidem*, p. 69.
[111] *Ibidem*, p. 72.
[112] *Ibidem*.

orice lucru e păcat. Nu te mai gândi la păcat! E prea târziu pentru asta [...]. Tu te-ai născut să fii pescar, așa cum peștele s-a născut să fie pește. Sfântul Petru a fost pescar...»"[113].

Astfel, și vina colectivă, demascată de viziunea lui Dostoievski, privind natura relațiilor sociale este adaptată de Hemingway cu privire la *păcatul* comis în mod tragic, imposibil de evitat chiar dacă este orientat spre distrugerea celei mai importante dimensiuni personale. Două elemente diferite stau în spatele gestului comis de Santiago, mașinal, ca reflex sau memorie musculară, nepregătit pentru adevărata natură a luptei duse cu peștele: „Am făcut-o ca să mă țin în viață" și „să hrănesc multă lume". Semnificațiile religioase, evidente în toată povestea lui Hemingway prin simboluri destul de transparente uneori, ating un climax prin sugestia unei adevărate euharistii. Moartea nu este decât o trecere, metamorfoză spre un alt nivel de existență, iar Santiago sau, mai bine spus, natura sa neîmblânzită, inconștientă, marcă a Erosului prin vitalitatea de nesecat, se arată ca un arhetip al salvatorului celorlalți, dar mai puțin al lui însuși. Pe linia sacrificiului de sine al Mântuitorului, Santiago pare osândit de zei să hrănească pe alții în vreme ce el flămânzește. Dacă pescarul a avut, înainte de marea luptă cu marlinul, o serie de optzeci și patru de zile fără nici o captură importantă, nu putem decât să subliniem, încă o dată, natura metaforică a fiecărui cuvânt ales de scriitor, având în vedere pretextul transparent al sacrificării peștelui pentru a-și susține viața. Hemingway nu-și menajează eroul sub nici o formă, pentru că zbuciumul interior începe cu adevărat abia după ce lupta exterioară se oprește, odată cu sacrificarea dublului său animal.

Exercițiile de înstrăinare îi facilitează lui Santiago, scindat între două naturi opuse, un dialog cu sine cum rar mai poate fi găsit în literatura universală. Tipologia umană descrisă de scriitor nu este una plafonată de aceeași meserie, practicată de-a lungul întregii vieți, blocată doar în gesturile mecanice orientate spre pescuit exclusiv. „...Lui îi plăcea să se gândească la toate câte i se întâmplau"[114] descrie Hemingway, în timp ce arată că bătrânul își mai ocupă timpul cu cititul sau cu radioul. Departe de tipul muncitorului, în sensul cel mai larg al cuvântului, preocupat de muncă și de rezultatele ei imediate, în termeni economici, Santiago se arată a fi, prin toate dialogurile cu el însuși sau cu

[113] *Ibidem*, p. 73.
[114] *Ibidem*, p. 74.

animalele negrăitoare, oglinzi ale conștiinței sale, un adevărat gânditor, cu o răbdare și o voință analitică similară celei demonstrate în lupta cu peștele său. Chiar dacă incomod, culpabilizant, „se gândi mult și cugetă mai departe asupra păcatului”[115]. Identificăm, astfel, un sport al minții, similar cu interpretarea unui vis de către un om care nu dispune de instrumentele teoretice ale psihanalizei, dar știe că activitatea sa onirică are o semnificație profundă, importantă și ascunsă, asupra căreia doar insistența poate reduce rezistențele. Prins între două trăiri, cea a pescarului, indiferent și obiectiv în fața oricărei capturi și cea a gânditorului, apăsat de greșeala unui sacrificiu inutil, Santiago, după cum am afirmat și mai sus, se află la mijlocul Golgotei sale formate din marea întinsă și pustie la suprafață.

Gândurile sale contradictorii, tulburarea și imposibilitatea asumării responsabilității sunt surprinse în doar câteva rânduri: „«N-ai ucis peștele doar ca să te ții pe tine în viață și să-l vinzi drept hrană – își spuse în sinea lui. L-ai ucis din mândrie, pentru că ești pescar. Ți-a fost drag când trăia și ți-e drag și acuma. Dacă ți-e drag, nu-i păcat să-l ucizi. Sau e mai mult decât păcat»”[116]. O neobosită apropiere și îndepărtare de noțiunea *păcatului* animă gândurile pescarului, prins între senzația sacrilegiului, a încălcării celui mai sacru element al vieții sale, pe cât de himeric, pe atât de real acum, legat de barca sa și dus spre un mal inaccesibil și prea îndepărtat.

Se cuvine aici, foarte pe scurt, să invocăm iarăși simbolistica peștelui la Faulkner și dificultățile întoarcerii, a drumului spre groapă a soției și mamei, Addie Bundren. Văzută de cel mai mic membru al familiei ca o creatură a apelor, înlocuită cu ea, marea absentă a romanului lui Faulkner pare mai plină de viață prin aventurile hilare ale sicriului în care se odihnește, decât atunci când a fost vie. Dacă protagoniștii din *Pe patul de moarte*, oameni simpli, dar în același timp reduși spiritual de autoritatea paternă care emasculează, sunt incapabili sau imuni la orice conflict cognitiv veritabil (pentru că, totuși, suferința drumului și a întregii familii provoacă reacții de adaptare la scenariul burlesc pe care sunt forțați să-l trăiască preț de prea multe zile alături de corpul mamei, intrat în putrefacție), eroul lui Hemingway, tot din categoria oamenilor de rând, face dovada unei complexități psihologice complet diferite,

[115] *Ibidem*.
[116] *Ibidem*.

motiv pentru care Santiago și-a câștigat un loc în Olimpul arhetipurilor literaturii universale. Creaturile mării provoacă diferite reacții pescarului, fie de empatie, fie de respingere, lucru vizibil doar în momentul apariției rechinilor, respinși cu o violență stăpânită și o experiență adunată în timp de Santiago. Dacă pendularea între sentimentele de culpabilitate și de mândrie privind peștele său, nu pare să ducă spre o concluzie eliberatoare de angoasă, în privința rechinilor și a omorârii lor bătrânul știe sigur ce simte: „«Dar te-ai bucurat să-l ucizi pe *dentusso* – își zise în gând. El trăiește de pe urma peștelui viu, ca și tine»"[117].

Făcând, de fapt, referire la rechinul din specia mako și reducându-l la exemplarul său bot devorator, cu dinți proeminenți evoluați cu scopul unic de a vătăma cât mai rapid prada, Santiago păstrează față de prădătorul suprem al apelor o distanță moderată și realistă prin identificarea parțială cu el și cu spiritul său feroce. După cum fratele său, peștele marlin, trebuie să moară de mâna sa, pentru nici un al scop decât sacrificiul, și rechinul, față de care Santiago se simte apropiat, cade pradă gestului cu valoare de autosacrificiu. Prins între două lumi, exilat prin voința sa în mijlocul unei mări, pe o barcă din lemn ca o poartă între dimensiunile atât de familiare bătrânului, trebuie să aleagă natura domestică a umanității sau pe cea neîmblânzită a creaturilor ascunse în adâncuri. Iar bătrânul pescar, nu fără sentimentul regretului și al alegerii profanului, se îndepărtează de spiritualitatea neatinsă a elementelor naturii pentru a deveni, în cele din urmă, doar un om.

Alegerea este una făcută și nu indusă de evenimente imposibil de controlat pentru pescar, după cum, în cele din urmă, singur o recunoaște subtil, în cuvinte care arată că lupta sa cu peștele a fost una a naturilor diferite din interiorul său: „L-am ucis ca să mă apăr – spune bătrânul cu glas tare. Și l-am ucis frumos. «Și-apoi – se gândi el – într-un fel sau altul totul ucide câte ceva. Pe mine, pescuitul mă ucide în aceeași măsură în care mă ține în viață. Ba nu, băiatul mă ține în viață...»"[118]. Așadar, „orice lucru e păcat" și „totul ucide câte ceva" stabilește planul de existență al pescarului, thanatic și universal în sens schopenhauerian, după cum am arătat în primul volum al cercetării noastre[119]. Cu toate că simte pescuitul ca pe o

[117] *Ibidem*.
[118] *Ibidem*.
[119] Călin-Horia Bârleanu, *Sub semnul pusiunii. Eros și Thanatos în literatură*, Vol. I, p. 20.

pedeapsă, în sens masochist, repetată și asumată la nesfârșit, în nevoia inconștientă de a atenua cumva sentimentul de vină, bătrânul alege viața și imaginea dinamică de Eros, a băiatului. Dar, este necesar să mai menționăm aici și un detaliu important și, din păcate, mai puțin cercetat de specialiștii în comunicare. Marile concluzii, dureroase, încărcate de experiența umană trecută prin sacrificiu și dramă, nu iau forma glumei, așa cum se întâmplă adesea în literatura universală, prin imagini infantile sau ale nebunilor, de tip *trickster*, ci se păstrează sub forma unui dialog purtat în gând, fără cuvinte rostite, la adăpostul unei tăceri false, în spatele căreia stau conflicte imposibil de rezolvat, ca rugăciuni ignorate.

Cele două naturi ale lui Santiago, surprinse de scriitor într-o poveste păstrată într-un sertar întredeschis preț de peste zece ani, sunt în sine manifestări umane a căror presiune, la un moment dat, apasă inevitabil pe oricine. Consumând și el, de această dată ca om, cel mai specializat dintre prădători, din carnea peștelui prins de barcă, Santiago se pregătește fără să știe pentru ultimul sacrificiu și poate, cel mai greu, spre care s-a îndreptat cu fiecare zi petrecută în compania unui marlin uriaș, prea departe de țărm. Apariția primilor doi rechini, „îndobitociți de foamea lor mistuitoare", îi provoacă lui Santiago o reacție fizică, sub forma unei reprezentări simbolice semnificative: „...simte că-i trece un cui prin palmă și se înfige în lemn"[120]. Aici începe ultimul sacrificiu al poveștii lui Hemingway, prin atât de simbolicul cui pregătit pentru mâna eroului prins pentru totdeauna de natura aleasă atunci când s-a aventurat prea departe pentru a omorî, cu orice preț, un marlin pe cât de neobișnuit, pe atât de intim apropiat pescarului.

Ca formă a pulsiunii de viață, foamea, atât de prezentă în imaginarul literaturii dintotdeauna și asociată cultural cu diferite trăsături ale caracterelor, susține aici caracterizarea unor naturi diferite. Cea a peștelui, care prin faptul că este un dublu al eroului, împărtășește dihotomia tulbure a lui Santiago, atât uman, dar și sălbatic, și cea a rechinilor. Bătrânul stă între marlin și rechini, ca între proiecții, forțat să le privească și să le accepte forma de manifestare. Foamea peștelui său, descris ca răbdător și înțelept, cumpătat și mândru, nu permite nici o clipă manifestarea slăbiciunii, pe când rechinii, identici cu cei surprinși de Melville că își consumau în febra atacului propriile măruntaie,

[120] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 75.

indiferenți la calitatea celor atacate și mânați doar de instinctul specific botului devorator, devin elemente ale unei instinctualități reci, indiferente la nuanțe și detalii, la Eros sau Thanatos, care se estompează în fața singurei și celei mai spectaculoase manifestări a lor: atacul.

Falsul post asumat de don Quijote sau real pentru Gregor Samsa, metamorfozat, devine act de voință sau pur și simplu proiect uman în eșecul său monumental, dedicat lui Thanatos prin înfrânarea pulsiunii de viață sau a uneia dintre cele mai importante aspecte ale ei. Postul personajelor amintite sau înfrânarea lor exemplară, chiar dacă pare mai mult teoretică, în fața mâncării și a sexualității, în chiar absența doctrinei creștine, orientată pe promisiunea vieții viitoare, mai importante, de după moarte, devine doar gest de susținere a pulsiunii de moarte și a lui Thanatos, în același sens în care Schopenhauer susținea că prin moartea universală se poate obține adevărata mântuire: „«Mari sunt doar religiile care, în loc să amăgească omul cu vise de fericire și să-l hrănească cu făgăduieli înșelătoare, au propovăduit renunțarea voluntară. Numai ele au cunoscut marele adevăr: sufletul lucrurilor este neantul»”[121]. Prea puțin par să fi înțeles religiile din recomandarea abstinenței, consideră filosoful, care pune, prin cuvintele sale, pulsiunea de moarte discutată de psihanaliză, în centrul lumii și a existenței: „«Sfârșitul lumii, iată salvarea; pregătirea acestui sfârșit, iată opera înțeleptului...»”[122].

Vama suferinței trupești prin care trece Santiago în lupta sa cu peștele este urmată, după o scurtă pauză, de cea a durerii resimțite la nivelul trăirii. Luat pe nepregătite cumva de apariția rechinilor, surprins în ciuda experienței sale ca într-un detaliu tehnic necesar economiei textului, pescarul reușește să omoare prădătorii care sunt la suprafață cu riscul chiar de a-și pierde harponul și cuțitul. Atacat neîncetat, peștele legat de barcă, este descompus de boturile reci și lipsite de expresie, devoratoare, ale rechinilor în vreme ce pescarul trăiește fiecare mușcătură, așa cum era de așteptat, ca și cum trupul său ar fi atacat: „tăcu și nu vru să se mai uite la pește, în halul în care era acum. Fără sânge și spălat de valuri [...]. Nu-i venea să se gândească la acea parte din trupul peștelui ce stătea cufundată în apă și care era mutilată. Știa că fiecare zguduire a bărcii însemna că rechinul

[121] Arthur Schopenhauer *apud* C. Challemel-Lacour, *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 94.
[122] *Ibidem*, p. 99.

smulge carne din trupul peștelui"[123]. Prins de barca sa, peștele nu poate fi adus la suprafață, deci protejat de atacuri, prin două elemente simbolice importante: unul, vizibil, prin dimensiunea deosebită, și al doilea, subtil, pentru că ființa mării, în sine construcție cu dimensiuni metaforice, este destinată să trăiască și să moară în ape, indiferent de forma sau aspectul morții. Refuzul lui Santiago de a privi carnagiul, rănile deschise în trupul peștelui de fălcile și colții prădătorilor reprezintă singura soluție disponibilă unui om depășit fizic, întrecut de numărul oponenților, imposibil de respins. Negarea sa încăpățânată, alături de eforturile disperate, de a apăra peștele cu orice preț, fără arme, cu vâsle care nu pot face nici un rău rechinilor, prin întunericul nopții, este sublima determinare a lui Sisif, în drumul său spre piatra care tocmai s-a rostogolit.

Atins de mutilarea dublului său în mai mare măsură decât dacă ar fi fost el cel rănit, bătrânul intră în ultima parte a întoarcerii sale, ca epopee cu valențe mitice: „Îmi pare rău, măi pește! Asta strică tot. [...] – N-ar fi trebuit să ies atât de departe în larg [...]. N-a fost bine nici pentru tine, nici pentru mine. Îmi pare rău, măi pește!"[124] Prins într-un destin implacabil, tragic, de a repeta gestul sacrificării chiar în condiții deosebite, când prada, atât de apropiată lui, ar trebui, de fapt, eliberată după lupta dusă pe durata a mai multe zile, o parte a ceea ce ar fi trebuit sau nu ar fi trebuit să facă i se arată bătrânului pescar. Ca și cum nu ar fi avut ce face oricum, sacrificarea peștelui său, inutilă în sensul economic, are un scop în metamorfoza dureroasă a complexului erou surprins de Hemingway. Scriitorul este cel care stă ascuns în carapacea eroului său, pentru că, așa cum evocă Radu Lupan cuvintele lui Hemingway, din discursul de acceptare al Premiului Nobel, „«scrisul înseamnă în cel mai bun caz o viață singuratică... Pentru un scriitor adevărat fiecare carte trebuie să fie un nou început, în care încearcă iar să atingă ceva ce nu poate fi ajuns... Pentru că am avut scriitori atât de mari în trecut, scriitorul este împins mereu mai departe, dincolo de granițele pe care le poate ajunge, acolo unde nimeni nu-l poate ajuta»"[125]. În afara capodoperei literare, Hemingway pare să facă referire întocmai la esența zbuciumului prin care trece Santiago! Pus în fața eșecului și a mutilării *peștelui său* (formulă menită să alterneze termenul de

[123] Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 77.
[124] *Ibidem*, p. 76.
[125] Ernest Hemingway *apud* Radu Lupan, *Hemingway*, *scriitorul*, p. 360.

„dublu"), bătrânul rămâne cu regretele aspirațiilor sale neadaptate, marcă a supraomului: „Rău îmi pare c-am ieșit prea în larg! Te-am prăpădit și pe tine, m-am prăpădit și eu"[126]! Oprit prin destinul său implacabil de a suferi, din a înțelege că nu avea altă alegere, stigmatizat pentru totdeauna de efortul întâlnirii celei mai puternice forțe, identice naturii sale umane, dar străine și ascunse în adâncurile apelor, pescarul, ca un Oedip sau Ghilgameș, în rol tragic, își deplânge soarta lipsită de noroc, într-un dialog cu sine, dar scindat încă: „«Ar trebui să am un dram de noroc. Nu – făcu tot el. Ți-ai pângărit norocul ieșind prea departe în larg»"[127].

Natura simbolică a peștelui, încă încărcat de vitalitate, chiar după moarte, ca totem, incită pescarul spre identificare, într-un proces de preluare a calităților, marcă a gândirii magice. Santiago își imaginează că lupta următoare, cu rechinii, ar putea fi purtată de ambii, om și pește, cu același trup: „Nu degeaba ai tu spada asta în frunte! Îi plăcea să se gândească la pește și la felul în care s-ar fi răfuit el cu un rechin [...]. «Aș fi putut să-i tai spada ca să lupt cu ea împotriva rechinilor»...[...]. Ne-am fi războit atunci amândoi cu ei"[128].

Ultima luptă, cu rechinii, inutilă, împotriva unei forțe imposibil de oprit, în noaptea când atinge în cele din urmă țărmul, face din bătrân un Sisif modern, învins doar în registrul manifest al istoriei, nu însă și în cel latent, unde forța și vitalitatea băiatului a existat dintotdeauna, ca un har imperceptibil, alături de Santiago. „Izbea cu deznădejde, fără să vadă în ce. Nu putea decât să simtă și să audă că dă în ceva"[129], este ultima descriere a luptei cu rechinii care, în cele din urmă, nu mai lasă aproape nimic din corpul impresionant al peștelui. Scuipând în ocean, într-un gest de abandonare și de revoltă în același timp, recunoscându-și definitiv înfrângerea, pescarul experimentează, pentru prima dată, moartea: „– Na-vă, mâncați, *galanos*! Și închipuiți-vă că ați ucis un om"[130]!

Printre cele două naturi, dar acum exilat de cealaltă parte a mării, pe uscat, Santiago se dezvăluie ca un erou al cărui loc este tocmai în continua pendulare incomodă, de la pământ spre apă și înapoi. Un ecou al luptelor duse în larg ajunge și pe uscat, într-o scenă de o veritabilă Via Dolorosa, unde bătrânul

[126] Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, p. 80.
[127] *Ibidem*.
[128] *Ibidem*.
[129] *Ibidem*, p. 81.
[130] *Ibidem*, p. 82.

încearcă să ducă echipamentul rămas spre coliba sa: „începu iarăși să urce și, ajuns sus, se prăbuși și rămase un timp așa, cu catargul pe umeri. Dădu să se ridice, dar era prea greu [...] luă catargul, și-l puse iar pe umăr [...] De cinci ori trebui să se așeze..."[131]. Ajuns în locul său de odihnă, mai degrabă de abandon fără frica sau presiunea unei responsabilități, bătrânul mai apucă doar să tragă o pătură peste trupul ostenit în timp ce adoarme „cu brațele desfăcute și cu palmele în sus"[132], un *imago christi* a cărui cruce invizibilă l-a urmărit toată viața.

Două elemente ne mai interesează, în acest moment, în capodopera literară a lui Hemingway: lacrimile lui Manolin, băiatul invocat atât de des de Santiago și finalul unde o turistă și un chelner se referă la scheletul legat de barca bătrânului pescar ca la unul de rechin.

Santiago este încă adormit atunci când băiatul aruncă o privire în coliba sa pentru a verifica dacă s-a întors, așa cum a făcut-o în toate zilele petrecute de bătrân pe mare, „îi văzu mâinile și izbucni în plâns"[133]. Lacrimi stârnite de o imagine, fără o poveste detaliată, arată felul profund al empatiei stabilite între cei doi, bătrân și băiat. Ne amintim de felul în care Grete, sora lui Gregor Samsa, fără să știe ce se întâmplă cu fratele ei, deja metamorfozat, plânge în fața ușii ca și cum zgomotele ciudate din camera fratelui sunt suficiente și transmit clar un mesaj cunoscut tinerei femei. Ca și cum destinul este o pecete vizibilă pentru toți, mai puțin pentru purtătorul ei, ceilalți, apropiații, cu acces în intimitatea eroilor, pot înțelege adevărata lui natură, implacabilă și crudă.

La fel de bine ca Santiago, băiatul intuiește că în spatele luptei cu peștele a stat tot timpul altceva. Când pescarul se declară înfrânt, „m-au înfrânt", Manolin aduce o precizare importantă, aproape ca unul care a participat activ la vânătoare: „– Nu *el* te-a înfrânt! Nu peștele"[134]! Imediat ce pleacă după mâncare, ziare și doctorii pentru suferințele bătrânului, „băiatul se porni iarăși pe plâns"[135], într-un fragment care pregătește încheierea poveștii și în care devine mai clar că nu suferința și agonia lui Santiago, cu spatele rănit și cu mâinile pline de tăieturi din pricina funiilor și a luptelor cu rechinii, îi provoacă plânsul, ci

[131] *Ibidem*, p. 83.
[132] *Ibidem*.
[133] *Ibidem*.
[134] *Ibidem*, p. 84.
[135] *Ibidem*, p. 86.

o înțelegere la care cititorii nu au acces, nici măcar prin procesul de empatie specific adesea lecturii. Grete și Manolin, tipologii de tineri implicați în viața de familie, atenți la calitatea relațiilor sociale și animați de un respect necondiționat pentru ceilalți (în cazul femeii cu efect limitat, pentru că în finalul poveștii chiar ea devine vocea principală și cea mai grea în alungarea fratelui metamorfozat), au acces la informații dincolo de cuvintele limitate ale scriitorului, într-un univers psihologic veritabil în care suferința fizică devine doar element deviant al atenției. Fiecare pescar are peștele lui, himera spre care merge întotdeauna în larg, dar pe care nu ar trebui s-o întâlnească niciodată.

În dimensiunea simbolică, inconștientă, a celor mai fierbinți aspirații ascensionale, natura umană, centrală între toate celelalte, este ostracizată la periferia idealurilor. Marile teme ridicate de proiecția lui Hemingway se stingeau încă din perioada celor două mari conflagrații mondiale și lăsau omul, în orice meserie sau preocupare, golit de sens și de scop, orientat spre iluzii financiare sau de statut social, alienat de singura și cea mai importantă calitate civilizatoare: natura umană, veritabilă, cu limite și neîncetată curiozitate și dorință de a le depăși.

Fără îndoială, un marlin uriaș, mâncat aproape complet de rechini, rămâne prins de barca bătrânului pescar care se hotărăște să-i dăruiască spada, elementul definitoriu al peștelui, lui Manolin. Cu strălucită intuiție psihologică, Hemingway înțelege că himera este formulată de fiecare tipologie umană în parte și valabilă doar pentru posesorul vieții și acțiunilor, traumatizante sau nu, care au construit-o. Este însăși motivul pentru care finalul descrie dialogul unei turiste cu chelnerul terasei tuturor pescarilor, prin urmare, reprezentant participant, martor, la întreaga și variata activitate pescărească. Văzând ce a mai rămas din peștele uriaș, turista cere lămuriri bărbatului, doar pentru a i se spune că scheletul, acum redus la un gunoi, este restul rămas dintr-o specie de rechin: „– Nu știam că rechinii au cozi atât de grozave și atât de frumoase! – Nici eu nu știam – făcu bărbatul de lângă ea”[136].

Reprezentanți ai adevăratei alterități, altfel spus, străini de viața și de semnificațiile arhaice ale pescuitului, cei doi oameni nu pot accesa prin distanța de netrecut dintre spațiul lor, intim și cel al lui Santiago, de neconceput, universul de reprezentări care, în ciuda faptului că se află în fața lor, li se

[136] *Ibidem*.

refuză împiedicându-i să vadă dimensiunea sublimă a unui eveniment în care se ascunde chintesența tuturor valorilor umane. Testul lui Santiago are o valabilitate universală doar în privința suferinței fizice, ca marcă a martiriului, și a celei morale, ca marcă a eșecului din registrul destinului tragic, imposibil de evitat și a voinței implicate pentru depășirea unei condiții. Acesta este și motivul pentru care alteritatea nu poate căpăta acces la nici una dintre porțile în fața cărora Santiago s-a luptat, doar pentru că zbuciumul și, mai ales, lupta, indiferent de rezultat, reprezintă prima și cea mai importantă datorie umană.

6.2. William Golding, *Turnul* – Thanatos deghizat în Eros

„Stricăciunea este mare, așa e,
dar ai construit cu credință, chiar dacă ai greșit.
Un păcat mic, între toate păcatele.
Viața însăși este o construcție șubredă"[137].

Atins, fără îndoială, de ororile războiului, William Golding, născut în anul 1911, în Anglia, începe să fie convins că nimic din lumea așa zis civilizată nu este decât o iluzie necesară în menținerea ordinii. Primul său roman arată ideologia sa prin distrugerea celui mai de preț mit al omenirii, cel al copilăriei pure, neîntinate decât poate de Freud prin tezele sale atât de scandaloase pentru pretențiile ipocrite ale societății moderne.

Împăratul muștelor[138] surprinde alienarea unui grup de copii, băieți, naufragiați pe o insulă, fără nici o autoritate adultă, dar capabili, în mod reflex, să-și construiască un idol cu trăsături thanatice evidente, primitive și sângeroase. Încercările inițiale de a menține o structură organizată, cu reguli orientate spre salvarea lor și respectul pentru spațiul ocupat întâmplător, sfârșesc în crimă și distrugere totală prin foc[139]. Copiii, ca reprezentări colective ale viitorului, nu reușesc să păstreze nimic

[137] William Golding, *Turnul*, Traducere de Irina Horea, București, Editura Vremea Imex & Editura Gama, 1993, p. 159.
[138] William Golding, *Împăratul muștelor*, Traducere din engleză de Constantin Popescu, București, Editura Humanitas, 2005.
[139] Vezi și Călin-Horia Bârleanu, *Împărăția muștelor sau „Omul sfințește locul"* , în *Lucrările Colocviului Internațional* «Omul şi Mitul», *Ființa umană și aventura spiritului întru cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare,* Ediția a II-a, Suceava, 1-3 Noiembrie, 2007, p. 293-299;

din rigorile educației primite din partea grupului mai redus sau mai larg, al societății, iar dimensiunea lor în registrul lui Eros devine doar o scoică golită de viață și în care se mai aude vag doar ecoul existenței de odinioară.

Conflictul permanent și, până la urmă, marcă a poveștii lui Hemingway, între naturi diferite, dar care coexistă în interiorul aceleiași forme umane, este observat, în opera lui Golding, și de Monica Pillat, care vorbea despre „jocul de lumini și umbre al imboldurilor contradictorii"[140]. Alegerea noastră, pentru a arăta formele celor două pulsiuni în literatura scriitorului englez, este orientată spre un roman care, din nefericire, este mai puțin cunoscut și discutat, apărut în anul 1964: *The Spire*, tradus în limba română de Irina Horea prin *Turnul*[141]. Cu o tipologie umană similară celei propuse de Hemingway, în *Bătrânul și marea*, un bărbat, trecut de prima tinerețe, surprins într-o situație de criză și într-un conflict interior care îl scindează, Golding pune în centrul romanului său pe Vicarul Catedralei Salisbury, Jocelin, stăpânit de obsesia construirii unui turn în centrul lăcașului de cult, cu o înălțime ieșită din comun.

Fixația lui Ahab pentru Balena Albă are un ecou simbolic. aproape identic în trăirea Vicarului, posedat de ideea că el este instrumentul lui Dumnezeu pentru o asemenea lucrare plină de spiritualitate, rămânând indiferent la faptul că fundația catedralei nu este suficient de puternică pentru a-i susține proiectul. De neclintit în fața arhitecților, Jocelin se îndepărtează din ce în ce mai mult de orice chemare spirituală prin iluzia maladivă a predestinării și prezenței divinității în toate alegerile sale. Atras de cea mai simplă formă a carnalului, mândria și indiferența sa în fața suferinței și a sacrificiilor inutile devin trăsături exemplare ale unui conflict interior, conflict care, în cele din urmă, distruge totul, atât omul, cât și catedrala.

Un refren repetat sub formă identică pe tot parcursul romanului de mai toate personajele sale invocă imposibila lucrare și iluzia periculoasă a Vicarului: *„...nu sunt fundații, și Nebunia lui Jocelin se va prăbuși înainte să apuce să așeze crucea în vârf"*[142]. Ca simbol al credinței și al perfecțiunii, vizibil și capabil să domine peisajul întregii regiuni, turnul este o năzuință de tip utopic, irealizabilă pentru că însăși esența lui este una

[140] Monica Pillat, *Cultura ca interior*, București, Editura Vremea, 2001, p. 185.
[141] William Golding, *Turnul*.
[142] *Ibidem*, p. 16.

nestatornică sau, altfel spus, umană. Lipsa temeliilor necesare unei construcții peste cea inițială devine metaforă subtilă a fondului de tip uman, ale cărui aspirații meschine nu au nimic în comun cu dogmele sau cu spiritualitatea în general. După Jocelin, ca personaj, probabil cea mai clară figură este aceea a lui Roger Mason, specialist în construcții și principal oponent al proiectului demarat de Vicar: „fundațiile, zi plută dacă vrei, sunt numai atât cât să țină clădirea asta. Dar nimic mai mult; sau doar puțin mai mult. Și acum oamenii au aflat și ei”[143].

Simbol al structurii nestatornice umane, catedrala devine oglinda lumii sau chiar, într-un sens religios mai profund, o reprezentare arhitecturală complet opusă lui Iov, atât de încercat în *Vechiul Testament* de o divinitate însetată de sacrificii, de supunere și, în general, de demonstrații crude și de credință. Nimic din anduranța aproape inumană a lui Iov nu se regăsește în simbolurile lui Golding, chiar dacă în centrul mozaic al romanului, format din mai multe teme, credința ocupă un loc central. Resorturile nevăzute ale catedralei și ale oamenilor sunt menite, așadar, să reziste unei presiuni sau greutăți a cărei povară nu poate apăsa cu mult peste o anumită limită fără să doboare. Acea limită, nevăzută, necunoscută de nimeni în afară de constructorii implicați în lucrarea imposibilă, forțați să o ducă spre final, pare să facă parte din imaginarul colectiv al celor doi scriitori trecuți prin experiența războiului.

Atât Hemingway, cât și Golding aleg eroi exemplari prin intermediul cărora să ridice adevărate monumente dedicate voinței de putere, unde conflictul să ceară din partea protagoniștilor o formă de alienare incompatibilă cu orice relație socială, stigmatizându-i în mod definitiv prin capacitatea lor de a duce o idee, indiferent de rezultatul sau deznodământul ei, cât de departe. Ceea ce la Santiago joacă rol de *dublu*, creaturile nevăzute ale adâncului și mai ales peștele, la Jocelin delirul că Dumnezeu lucrează prin el devine motorul principal al determinării: „– Ai să vezi cum te împing eu sus, doar prin vrerea mea. În treaba asta este vrerea Domnului”[144].

Identificarea voinței personale cu cea divină este similară apropierii de marlin a lui Santiago, aproape până în punctul de substituire unde, dincolo de dorința pescarului de a lua locul acestuia, se imaginează înarmat cu sabia peștelui în lupta sa

[143] *Ibidem*, p. 32.
[144] *Ibidem*, p. 33.

împotriva rechinilor. Procesul de identificare este o etapă inițială în cel al scindării, după cum ni-l amintim foarte bine și pe domnul Goliadkin, gata să primească pe dublul său ca pe un frate alături de care să unelteasscă și să obțină un capital de imagine atât de important lui. Vicarul Jocelin se identifică la nivel fizic și spiritual cu monumentul ridicat de înaintașii săi, iar dorința sa de a-și lega numele de o nouă realizare, peste cea existentă deja, amintește izbitor de mult cu ceea ce Nicolae Manolescu a numit *contradicția lui Maiorescu*[145], ca nevoie de a lăsa amprenta personală în mod definitiv în spațiul cultural sau de a-și lega numele de un început, ca formă inconștientă, apreciem noi, a unei nemuriri căutate de unii artiști sau cercetători frustrați de orizontul implacabil al morții. Fără să asculte sugestiile meșterilor și zidarilor, șantajați să înceapă construcția, Vicarul rămâne indiferent atât la lipsa dovezilor că un turn peste catedrală ar duce la colapsul întregii construcții, cât și la lipsa planurilor inițiale. Într-un delir care nu face decât să se agraveze pe măsură ce catedrala se încarcă din ce în ce mai mult cu turnul preotului, bătrânul începe să fie din ce în ce mai convins că reprezintă voința divină. Și mai mult, cum imaginea unor predecesori a căror vrednicie și credință nu face altceva decât să scoată în evidență calitățile sale, Vicarul, în cele din urmă, începe să se identifice chiar și el însuși cu clădirea: „nu uita că asta e casa mea întru Domnul”[146].

Există, fără îndoială, la nivel simbolic, al inconștientului colectiv, o apropiere foarte vizibilă între cele două texte aparținând unor scriitori aflați pe drumul senectuții. Am fi acuzați, evident, că preluăm viziunea de tip psihanalitic pansexualist dacă vedem în sabia peștelui vânat de Santiago și în turnul atât de important pentru Jocelin manifestări ale unei masculinități apuse, în căutarea unor elemente de tip compensator, care să reafirme vitalitatea atât de specifică tuturor metaforelor care încifrează falusul. Aparent inexistentul imago feminin, la Hemingway sau Goldind (unde dacă există în mod manifest, stă sub semnul unui tabu puternic) trebuie căutat la nivelul arhetipurilor folosite de scriitori, în semnificațiile complexe ale apei, peștelui sau, *mai ales*, ale catedralei. Sigmund Freud arată în analiza sa, pe parcursul întregii sale opere dedicate cercetării proceselor inconștiente, că simbolurile asociate

[145] Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 259.
[146] William Golding, *Turnul*, p. 33.

feminității, în activitatea onirică și în cea creatoare la modul general, acolo unde inconștientul guvernează, permit adăpostirea sau acțiuni de tipul umplerii: corăbii, case sau palate, păduri sau peșteri. În privința legăturii preotului cu turnul, mai degrabă, a obsesiei dincolo de rațiune, ca manifestare a unei pulsiuni irezistibile, scriitorul nu pare să facă nici un efort în a încifra semnificația sa, plasându-și eroul într-un cadru acțiune simbolică, în fața modelului noii catedrale care include și amprenta sa: „desprinse turnul cu fleșă, cu oarecare greutate pentru că lemnul se uscase, și îl ridică în mâini, cu pioșenie, ca pe o relicvă. Îl dezmierdă duios, îmbrățișându-l, răsucindu-l și privindu-l pe toate fețele..."[147].

Prin urmare, nu discutăm în nici un fel greutatea resimțită de bătrân în fața simbolului care îl macină și obsedează, după cum nu am făcut nici o referire, cu toate că, în economia simbolurilor de tip inconștient, Golding pare să înțeleagă foarte bine sensurile și relațiile lor, specificul obsesiei sale, de a trece un *turn* prin *mijlocul catedralei*, sau, în orice caz, prin interiorul ei. Pe de altă parte, ritualul care înlocuiește simpla observație, analiză a unei machete, asumat de Jocelin, specific mai degrabă unui cadru spiritual, are trăsături cu caracter primitiv dacă luăm în calcul faptul că preotul investește un obiect-jucărie, cu rol demonstrativ, cu trăiri atât de intense și oarecum greșit orientate. În sine, faptul că preotul pune elementul simbolic pe același plan de semnificație cu cel real, neterminat, manifestarea unei trăiri ascunse orizontului său, reprimate prin însăși activitatea sa de o viață (cu toate că Jocelin cade pradă unor derapaje absolut incompatibile cu statutul său), arată că în spatele deciziei sale de a susține construcția unui turn, pusă pe seama divinității, se ascund rațiuni cu mult mai umane și mai ancorate în viața pulsională specifică oricărui om.

Căzut în capcana gândirii de tip magic, cu trăsături primitive specifice adorației totemurilor, Vicarul Jocelin se înstrăinează complet de natura smereniei și a rugăciunii care ar trebui să-i intermedieze toate relațiile sociale, dar mai ales pe cele cu divinitatea. Dezmierdarea duioasă, a cărei familiaritate este atât de bizară chiar și pentru obiecte sfinte sau relicve, reprezintă un exemplu concret de comportament rudimentar în privința obiectelor care nu fac decât să reprezinte materializări cu rol ludic, aproape ca jucării. Orice ritual de ungere, spălare sau simplă atingere a falusului

[147] *Ibidem*, p. 46.

lui Shiva, în India, pare să aibă mai multe în comun cu scena descrisă de Golding și în care trăirea de tip religios lipsește cu desăvârșire. Pradă, așadar, unei pasiuni imposibil de controlat pentru că rămâne permanent atât ascunsă, cât și reprimată de cerințe și cenzuri sociale, preotul se folosește de catedrală și de turn ca de simboluri compensatoare, prin asumarea cărora, golite de conținut și înlocuite cu trăiri inconștiente, dar intuite, își alimentează un delir în cel mai patologic sens al cuvântului. Elementele lui Eros, în mod exemplar, simbolul masculinității și cel al maternității, sunt, prin urmare, deraiate de la scopul lor civilizator, terapeutic, spre obsesia distructivă a unui bătrân consumat de neputință și de frica de moarte.

Dar, toate acestea nu înseamnă și că eroul lui Golding este unul în mod definitiv construit și fără o evoluție vizibilă în text. Dimpotrivă, Jocelin evoluează cu fiecare pagină și respiră din ce în ce mai aproape de cititorul martor al unei scindări treptate și, uneori, dificil de înțeles. Delirul Vicarului este sub influența unui Supra Eu încă activ și capabil de control, detaliu important în universul tulburat al prelatului, într-un neîncetat conflict cu sine: „mi-ar plăcea ca fleșa să fie înaltă de o mie de picioare, gândi, atunci aș putea să supraveghez ținutul întreg, și se minună de sine, căci își aminti a cui era fleșa”[148]. Pentru că inconștientul este o prezență imposibil de ignorat sau de ocolit, cu forme de manifestare simbolică sau prin comportamente paradoxale (cum ar fi *actele ratate*), redresarea reprezentărilor și imaginilor Vicarului este una temporară și mai mult limitată la nivelul limbajului, pentru că, de fapt, gândurile sale nu fac, chiar și filtrate de sita blasfemiilor, decât să-i întărească delirul și complexul de superioritate. Conștient pentru o clipă de trecerea barierei, „ca într-un răspuns, i se păru că simte îngerul în spatele său, încălzindu-l ca o adiere”[149].

De fapt, așa cum devine clar spre finalul romanului, Jocelin suferă de o afecțiune importantă a plămânilor, interpretată prin simptomele sale într-o manieră care nu face decât să confirme sistemul său ideologic, fără simț critic la corupția sau justețea lui. Supravegherea întregului ținut, din vârful construcției sale, devine aspirația unui preot de inspirație dostoievskiană, gândindu-ne, în principal, la Marele Inchizitor, menționat de câteva ori chiar în volumul de față. Născut deja, apărut ca o

[148] *Ibidem*, p. 87.
[149] *Ibidem*.

entitate inevitabilă a cărei superioritate este indiferentă la alteritate, singura preocupare este cea de a stăpâni și de a lua locul zeilor în numele cărora guvernează spiritual.

Vicarul încearcă să se redreseze imediat ce își dă seama că turnul nu este nici al lui, după cum supravegherea din vârful său nu intră în sarcinile sale posibile sau realizabile, însă imediat ce recunoaște, în gând, derapajul, cade în aceeași ispită irezistibilă, pusă în calea sa de toate frustrările adunate de-a lungul anilor și care și-au găsit o supapă prin construirea unui obiect simbolic, într-un spațiu cu semnificații spirituale, mai ales prin imagoul său feminin.

Astfel, Jocelin, înainte de rugăciune, „cercetă cu luare aminte fâșiile și peticele de pământ cultivat, dâmburile rotunjite care se înălțau spre o creastă împădurită și zimțată. Erau blânde, calde, netede, precum un trup tânăr"[150]. Căzut în genunchi, rugându-se, de la înălțimea locului pe unde trebuie să treacă turnul, Vicarul se simte îndreptățit să își identifice viziunea cu cea a lui Dumnezeu, privind în jos și imaginându-se, proiectându-se permanent la o distanță importantă față de pământ, „un viespar de oameni fără nas, care rânjesc spre noi..."[151].

Prin deosebire, atras în larg de mirajul celei mai grele lupte, dar și a celei mai importante mize existențiale, Santiago demonstrează un comportament pe cât de rezervat, pe atât de potrivit mai degrabă, după cum am și afirmat, unui spațiu sacru. Ca într-o catedrală de dimensiuni nesfârșite, bătrânul pescar imaginat de Hemingway se roagă, postește și luptă cu renunțarea și remușcările. Altfel spus, îndoiala sa permanentă, conflictul cognitiv fără soluție sau catharsis, îi oferă eroului trăsături autentice de om. Jocelin, pe de altă parte, are trăsături teoretice pe care Dostoievski le-a intuit, de unde și introducerea unei povești în poveste, dacă ne referim la Marele Inchizitor, a cărui structură cinică, monstruoasă, indiferentă în fața unei misiuni pervertite a marcat atât de puternic întreaga literatură universală. Vicarul trăiește ca o pradă tolerată, în mijlocul unei mulțimi dezgustătoare, pentru care nu simte nici un fel de milă sau compasiune, empatie sau nevoie de apropiere. Redus la misiunea sa (și ea golită de sens, sterilă), preotul se identifică din ce în ce mai mult cu o clădire și, la un nivel mult mai intim, cu turnul: „Nu este nimic bun în cercul ăsta, doar casa cea mare,

[150] *Ibidem*.
[151] *Ibidem.*

arca, refugiul, corabia care să-i cuprindă pe toți acești oameni, și uite că acum i se înalță un catarg. Mă iartă"[152].

Așadar, dacă la Hemingway marea are aspectul unei catedrale, la Golding construcția devine imagine a unei corăbii, singurul spațiu protector posibil, a cărui semnificație maternă este agresată de imaginea turnului impusă de Vicar. Prin reprezentările preotului avem acces parțial la dimensiunea psihologică a omului controlat de un complex al neputinței, specific se pare, din exemplele marilor scriitori, bărbaților trecuți de o anumită vârstă. Alonso Quesada, Ahab, Goliadkin sau Goreancikov, Helmholtz, Anse Bundren, Santiago sau Jocelin au în comun o trăsătură comportamentală importantă: aduc cu sine o schimbare în inerția monotonă a lumii prin faptul că își asumă să fie elemente dinamice, chiar dacă valorizate de obicei negativ de ceilalți.

Catedrala nu mai este o reprezentare suficientă pentru Vicarul obsedat de ridicarea unui turn, motiv pentru care se și referă la noua construcție ca la un catarg. O corabie fără catarg este, fără îndoială, sortită unei existențe inutile, în absența celui mai important scop, de a transporta și facilita accesul spre spații îndepărtate, inaccesibile altfel. Punerea în mișcare, la nivel simbolic, desăvârșirea ei, prin urmare, cere în mod fundamental un catarg a cărui existență confirmă scopul catedralei în mod definitiv, în imaginarul Vicarului care pare să fi înțeles cuvintele „pescari de oameni" într-un sens complet lipsit de semnificațiile metaforice. Atins, pe de altă parte, de stigmatul unei vieți sterile, asumate în cadrul unui cult religios, dar și cu intuiția ratării marelui scop ideologic, Jocelin încearcă să compenseze pe ultima parte a vieții sale și să contribuie cumva la iluzia nemuririi prin ceea ce lasă în urmă. Arhetipul matern al catedralei este siluit de apropierea nefirească a unui turn, ca singură soluție a bătrânului preot de a-și îndeplini, în cele din urmă, o parte din misiunea sa spirituală, dincolo de rugăciunile sale îndreptate de fapt, spre sine.

Ce contrast izbitor între scena descrisă de Huxley unde copiii învață despre religie prin intermediului florii arătate de Buddha discipolilor, o poveste centrală și arhicunoscută, și obsesia lui Jocelin pentru structurile mari, specifice tinereții oricărei religii, dar mai ales neîncrederii și incertitudinii! Golit de orice scop sau sens spiritual, turnul devine o simplă unealtă care satisface trăirile inconștiente ale preotului, cu viziuni controlate de boală și neputință. Imaginea marelui preot sugerat de Ivan

[152] *Ibidem*, p. 88.

Karamazov în romanul dostoievskian prinde conturul odios al unei realități posibile în Vicarul Jocelin, pentru care credința și orice reprezentare religioasă, în general, se rezumă doar la control și supunere, la obediență. Vicarul lui Golding, imediat după rugăciune, ca pentru a întări înstrăinarea bătrânului de orice marcă a spiritualității, „înțelese cum turnul își întindea o mână peste întregul peisaj, schimbându-l, dominându-l, impunând o structură ce ajungea până oriunde putea fi zărit, prin însăși forța lui de a fi acolo"[153].

Departe de semnificațiile luminoase și pașnice, străin de puterea de a atrage, turnul, ca proiecție a celor mai ascunse instincte ale Vicarului, domină peisajul într-o demonstrație cât se poate de potentă. Captivat de viziunea de sus, atras de beția proiectului său demarat, preotul își rotește privirea și simte cum „ținutul se supunea ascultător noii sale alcătuiri"[154], într-un exercițiu de putere complet indiferent față de ceea ce înseamnă toleranța și libertatea. O mandala profană, cu centrul întunecat de egoismul trăirilor de necontrolat, și care îl controlează pe Vicar, se construiește în imaginația sa cu mult înainte ca proiectul să fie măcar la jumătatea realizării lui.

Observăm, așadar, că scriitorul demonstrează ceva ce pare să fi înțeles încă din primul său roman, *The Lord of the Flies*, în care scoica, o altă reprezentare a feminității sau a maternității, stă ca un arhetip în centrul tuturor acțiunilor civilizatoare. De această dată, însă, centrul lumii lui Jocelin are un miez putrezit vizibil pentru ceilalți, nu și pentru cel obsedat de el: „...cu degetul ăsta mare care țâșnea în sus, Orașul avea să fie butucul în centrul unei roți predestinate"[155].

Aproape clișeu în toată literatura universală, *pasărea* nu lipsește ca simbol nici din romanul lui Golding. Ca arhetip ascensional fundamental, nu face decât să sublinieze identificarea preotului cu un registru divin, pe care îl simte că i se cuvine, înstrăinat de condiția sa umană și de misiunea de preot Vicar, la fel cum Santiago simțea că rolul său în lume ar putea fi unul greșit, nepotrivit, atât în lumea pescarilor, cât și în dimensiunea general umană. Și în sens adlerian, psihanalitic, frica preotului de a mai coborî pe pământ dezvăluie un sistem corupt și ipocrit, acoperit cu pielea eroului salvator: „Mă tem să

[153] *Ibidem*.
[154] *Ibidem*.
[155] *Ibidem*.

cobor acolo. Locul meu este aici. Dar nu am de ales, căci nici un om nu-și poate trăi viața printre vulturi. Se obligă să coboare scările..."[156]. Nu atât teama Vicarului, cât complexul său de superioritate, credința că locul său este suprapunerea peste imaginea divinității, îl face să respingă lumea din care face parte și este, fie că-i place sau nu, parte a sistemului său ideologic. Însăși frustrarea și *voința de putere* prin care trece Jocelin, criză existențială și răspuns reflex în fața unei boli generale, așa cum consideră bătrânețea, reprezintă trăiri cu rădăcini din cele mai adânci în solul uman.

După luni lungi și reci, în care o hibernare cuprinde munca și construcția, un eveniment acustic începe să se manifeste din ce în ce mai des, ca o amenințare neobosită venită din corpul catedralei: „pe măsură ce iarna se muta înspre primăvară, iar brândușele împungeau fața pământului, la fel cum turnul împungea fața cerului, pietrele prinseră a țiui mult mai des"[157]. Semnal de alarmă cu privire la presiunea din ce în ce mai mare a turnului, pentru toți lucrătorii, dar nu și pentru Vicar, țiuitul constant începe să deranjeze până și corul prin acel semnal acustic atât de obositor, asemănător celui emis de Benjy în *Zgomotul și furia*, fără să fie plâns, fără să fie strigăt. Obsesia preotului își arată natura prin faptul că imposibila lucrare, chiar demarată, nu este suficientă pentru a-i satisface nevoia inconștientă: „– Și acum fleșa; încă o sută cincizeci de picioare în sus. Părinte – e destul!"[158].

Identificarea Vicarului cu Dumnezeu, pe tot parcursul romanului, este poate filonul cel mai important al narațiunii și devine un răspuns ironic pentru cele mai multe dintre istoriile *Vechiului Testament*. „– Plasa nu este a mea și nebunia nu este a mea. Este Nebunia lui Dumnezeu", îi spune preotul meșterului, invocând vremuri de demult când „El nu cerea oamenilor să facă un lucru cu judecată [...] – să construiești o corabie pe pământ uscat; să te așezi între mormanele de bălegar; să te cununi cu o târfă; să pui pruncul pe altarul sacrificiului. Și dacă oamenii au credință, apare un lucru nou"[159].

Fina ironie a scriitorului, prin asocierea unor imagini ale *Vechiului Testament* cu turnul numit de oameni, „Nebunia lui Jocelin", nu aruncă doar asupra istoriilor biblice umbra alienării și

[156] *Ibidem*, p. 90.
[157] *Ibidem*, p. 94.
[158] *Ibidem*, p. 96.
[159] *Ibidem*, p. 100.

fantasticului, dar pune cadrul sângeros, indiferent față de suferința și condiția umană, peste întregul proiect al Vicarului, captiv, ca un erou exemplar, în forma manifestă a lucrurilor, și nu în cea latentă, nevăzută, dar incomparabil mai importantă.

Deoarece necredința nu poate fi acceptată pentru un slujitor al lui Dumnezeu, cu atât mai mult este imposibil de recunoscut că ea ar putea fi chiar a slujitorului. Dumnezeul lui Iov, ca și cel al lui Jocelin, are mai multe trăsături umane, decât divine, ca structură primitivă însetată de sacrificii și dovezi de credință, pretențioasă și capricioasă în același timp. Atins de o convingere cu trăsături arhaice, ca un Moise privat de orice capacitate de a înfăptui miracole, păstrând din Scripturi doar argumentele potrivite în delirul său de grandoare, Vicarul, scindat între misiunea sa apostolică și cea umană (ambele străine și fără conținut pentru el), se identifică atât cu Dumnezeu, după cum am arătat, dar și cu turnul sau cu catedrala al căror corp comun dezvăluie metaforic evoluția unor procese inconștiente, imposibil de identificat.

Când Golding descrie cum „coloanele cele mari țiuiau – iiiiiiiiii – de parcă tensiunea devenise de nesuportat”[160], se referă, de fapt, la starea de lucruri din interiorul atât de străin preotului. Lăcașul de cult este martorul unui cult păgân atunci când unul dintre servitori este sacrificat pentru ca lucrarea imposibilă să nu se dărâme și să omoare pe toți cei prezenți, dar și al dorințelor sexuale imposibil de înfrânat, ale Vicarului. Surprins, așadar, într-o criză existențială cu atât de multe fațete, animat de o dorință imposibil de tradus, cu resorturi inconștiente și periculoasă, morbidă pentru toți ceilalți prin materializarea ei, atins de o boală interpretată în cadru religios (apăsarea sau căldura resimțită în spate este, în mod evident, semnul unei afecțiuni pulmonare), preotul are din ce în ce mai multe trăsături comune cu Gregor Samsa, copleșit doar de o singură idee, străin de identitatea sa și de normalitatea relațiilor de familie sau sociale. Gândacul în care se transformă eroul lui Kafka este în romanul lui Golding o construcție proteică, cu aspect patologic al scindării, aproape în sens medical și cu mijloace simbolice limitate.

Retras pentru rugăciune în vârful clădirii (în același context al ritualului dedicat sieși), pentru că în nava catedralei se roagă doar oamenii, „înainte ca soarele să dispară cu totul,”

[160] *Ibidem*, p. 103.

vicarul „descoperi că nu era singur cu îngerul său”[161]. Străină și de nerecunoscut, creatura văzută de Jocelin, în rama îndepărtată a unei oglinzi, este o reprezentare a gândirii magice și nicidecum spirituale a preotului, care rămâne surprins că face aceleași gesturi ca și el, cu vizibile valențe simbolice: „se puse în patru labe și se târî, silueta porni și ea în patru labe spre el. Se ridică în genunchi și își miji ochii la coama sălbatică de păr, la brațele și picioarele slăbănoage care ieșeau ca niște bețe dintr-o sutană murdară...”[162]. Ceva de natură animală, ca în cazul lui Santiago, se reflectă în câmpul percepției bătrânului, după cum și oglinda tulbure a oceanului este aici înlocuită cu una clară și odioasă prin forma reflectată preotului.

Metaforele cu trimitere la viața pe apă și prin care catedrala este asemănată în mod repetat cu un vas sunt construite de imaginarul scriitorului mai mult în relație cu turnul, decât cu posibilitatea ca nava, corpul principal al construcției inițiale, să adăpostească oameni sau pur și simplu să-i primească într-un cadru protector, matern. De pildă, pe măsură ce lucrul la turn avansează, în ciuda pericolelor și a spaimei colective, „o pală de august, bătând dinspre sud-est, a pricinuit o asemenea legănare fleșei, de parcă ar fi fost catarg...”[163]. Realizarea lucrării nu aduce liniște nimănui, cu atât mai puțin celui obsedat de necesitatea ei peste corpul unei construcții definitivate. Pe măsură ce turnul prinde contur, ca un contrast natural cu întregul context și cu artificialitatea lui în arhetipul matern al construcției, manifestările prind contur infernal, iar țiuitul inițial devine strigăt imposibil de suportat. Ceea ce trebuie să mențină cursul unei ambarcațiuni, element central atâta timp cât este inițial prezent în cadrul formei, catargul, devine pentru catedrala lui Jocelin însăși elementul distructiv, a cărui presiune, mărită de vânt sau de furtună, apasă din ce în ce mai greu peste întreaga fundație amenințând-o catastrofal.

Turnul nu are puterea, atribuită inconștient lui de către Vicar, regeneratoare, de întinerire a unor energii apuse și de asigurare a unei imortalități în plan colectiv. La fel ca marea biserică, preotul primește construcția apropiată de final ca pe o formă incompatibilă cu structura sa intimă, iar zgomotele provocate acum de presiunea turnului sunt asociate ispitelor și

[161] *Ibidem*, p. 129.
[162] *Ibidem*.
[163] *Ibidem*, p. 132.

demonilor, în același context mental primitiv, de confirmare a unui orizont de credințe. Incompatibilitatea turnului cu biserica este reflectată și de eroziunea accentuată a solului pe care se mai susține preotul, instabil și stăpânit de cele mai negre angoase. De pildă, „auzea gemetele arcadelor când își încordau umerii de piatră [...] demonii se dezlănțuiseră turbați și prinseră a sări și a se legăna de arcele bolților"[164], descrie Golding felul specific preotului de a integra informații din exterior într-un cadru cunoscut lui și compatibil cu o realitate subiectivă. Nici măcar zgomotele specifice pietrelor sparte, a geamurilor crăpate și spulberate din locașurile lor nu pot contribui la alarmarea Vicarului în direcția corectă, potrivită cu pericolul real, fizic, și nu spiritual. Demonii se luptau, de fapt, cu el și cu planul său măreț de a face din catedrală un reper pentru întreaga regiune, în timp ce furtuna dezlănțuită, ca manifestare a unei realități obiective, este integrată quijotesc în plan subiectiv: „nici urechile nu mai puteau îndura zgomotul, căci mustrarea altădată șoptită din partea fleșei se transformase acum în urlete și țipete, într-un spațiu negru universal, născut din răgetul lui Satan cel eliberat. Lemnul și piatra nu se mai legănau abia perceptibil. Se înclinau atât de tare, încât se trezi azvârlit [...] de parcă ar fi urcat pe un catarg"[165].

Atât de subtilă este aici apropierea de textul lui Hemingway, *Bătrânul și marea*, încât am fi tentați să credem că o legătură la nivel inconștient colectiv, prin intermediul arhetipului uman surprins, produce metafore similare și nu familiarizarea sau influența generală, a scriitorilor între ei, specifică până la urmă literaturii. Eliberarea lui Satan, odată cu apropierea lucrării de final are corespondent în povestea lui Hemingway prin legătura pescarului cu o pradă al cărei loc era pentru totdeauna în adâncurile mării. Fără să înțeleagă natura profundă a dorinței sale, Jocelin, la fel ca Santiago, destinat tragic să lupte cu *peștele său*, (și nu al altuia!), trebuie să suporte acum teroarea proiecției sale, simbolului adus la viață din spațiul tenebros al psihicului. Purgatoriul prea aproape de infern, prin care trece bătrânul proiectat de Hemingway în lupta sa cu peștele prinde formă și în romanul lui Golding. Lupta dusă de Santiago pe mare, urmată apoi de Golgota spre casă, cu catargul în spate, ca ultima și cea mai importantă marcă a destinului său implacabil, este pentru Jocelin o încercare finală

[164] *Ibidem*, p. 147.
[165] *Ibidem*.

de a-și salva catedrala în mod superstițios, ritualic: „întunericul era plin de așchii care îl zgâriau și-l înțepau, în vreme ce el își continua urcușul în patru labe[166], pentru a bate un cui, considerat a fi din crucea Mântuitorului, în corpul clădirii, protejând-o astfel de asaltul demonilor.

Obsedat, în cele din urmă, în mod grav de afecțiunea încă neidentificată, izolat de alți membri ai clerului și îngrijit, Jocelin mai are în comun cu Santiago încă un reflex, ca figuri exemplare ale suferinței și înstrăinării de propria corporalitate și structură umană. Refuzul pescarului de a mai privi acolo unde rechinii mușcă în ciuda eforturilor sale de a proteja peștele, fratele sau prada sa, (atât de des descrisă ca prădător, de fapt) este reluat și de Vicar care, într-o clipă de luciditate, se interesează de natura daunelor produse de furtună. Intenția unui îngrijitor de a-l ridica pentru a vedea singur, însă, este primită cu fermitate: "...clătină capul dintr-o parte în alta pe pernă. – Niciodată n-am să mă mai uit la ea"[167].

Boala îl omoară în cele din urmă pe Jocelin, delirul și zbuciumul încercărilor sale se termină în același timp cu romanul care mai descrie doar „Azima pe limba mortului"[168]. Pe punctul de a se prăbuși, veșnică prin metamorfozarea ei impusă, ca o capcană pentru toți, mormânt din piatră, fier și sticlă, catedrala cu turnul lăsat într-o parte, sprijinit în ce a mai rămas întreg în partea de sus, rămâne un monument pustiit și golit de spirit.

Romanul lui Golding reprezintă o alternativă demitizată, adusă între oameni cu tipologii psihologice veritabile, pentru legenda turnului Babel unde voința colectivă a lumii nu are decât foarte puține trăsături identificabile. Ca aspirație și nevoie de a se identifica, după cum am afirmat, cu un reper fundamental și nou prin excelență, în iluzia că nemurirea poate fi atinsă astfel, oamenii *Vechiului Testament* manifestă, fără îndoială, aceeași sete spre înaltul cerului care îl obsedează și pe Vicar: „«Haidem să ne facem un oraș și un turn al cărui vârf să ajungă la cer și să ne facem faimă înainte de a ne împrăștia pe fața a tot pământul»" (Facere, 11, 4). Utopica participare colectivă la un asemenea proiect este remontată în scena realității de viziunea unui regizor familiarizat bine cu esența și partea thanatică a umanității. Golding concentrează voința lumii într-un sigur

[166] *Ibidem*.
[167] *Ibidem*, p. 159.
[168] *Ibidem*, p. 188.

individ, cum se întâmplă, de altfel, de fiecare dată dacă avem în vedere doar *teoria minorității* sau a *efectului minoritar* din câmpul psihologiei sociale. Iisus, Buddha, Mohamed, alături de alte figuri care poate nu ar fi potrivite pentru a sta alături de câțiva dintre cei mai importanți lideri religioși ai omenirii, au trecut prin dificila vamă a singurătății și a minorității. În spatele credinței lui Jocelin stă ruptura *Vechiului Testament* de lumea nouă, îndepărtată de setea lui Iehova pentru sacrificii și dovezi de credință.

Ca reprezentant al unei legi prea vechi (chiar și așa, corupte), Vicarul devine nu doar arhetip uman în sensul complet rupt de spiritualitate, dar și un *om adevărat*, pentru care îndoiala rezultă în păcat, ispita în greșeală și plăcere. Umanitatea, pentru Golding, rezidă tocmai în aspirația de a fi sau de a realiza, și eșecul inevitabil. Modelul Mântuitorului propune un drum, iar eșecul asumării lui, chiar dacă tragic uneori, devine marcă a unei umanități sortite și condiționate oarecum de la bun început, eșecului. Cât de ciudată este reacția divinității, atotputernice și totuși capricioase, aproape amenințate de construcția lumii: „«Iată, toți sunt de un neam și o limbă și iată ce s-au apucat să facă și nu se vor opri de la ceea ce și-au pus în gând să facă. Haidem dar, să Ne pogorâm și să amestecăm limbile lor, ca să nu se mai înțeleagă unul cu altul»" (Facerea, 11, 6-7). Ca manifestare a unui instinct arhaic, de a-și asigura nemurirea prin ceva exterior sinelui, îngrădit în posibilitatea de a deveni tată, Jocelin devine erou tragic prin singurătatea cu care își susține viziunea și prin eșecul ei. Mitul turnului Babel este alimentat în special de scenariul incredibil al unei colectivități atât de mari unite în același scop civilizator, realitate imposibil de imaginat din orice punct de vedere, mai ales din perspectivă psihologică (*lenea socială*, un alt principiu al psihologiei, arată prin experimente științifice, pe care le-am putea considera pesimiste, adevărata măsură a implicării tuturor indivizilor dintr-un grup într-un proiect comun). Turnul lui Jocelin devine, așadar, un Babel, în condițiile în care lucrarea lumii unite în aceleași aspirații spre nemurire, este mai puțin legată de spiritualitate și mai mult conectată la voința de putere, ca energie nesupusă, imposibil de îmblânzit și, deci, incompatibilă cu valorile creștine.

7. Thomas Pynchon și literatura puzzle sau mozaic

Sau, mai potrivit, *mozaicul amestecat*, care să combine într-o formulă capabilă a cuprinde o cât mai mare parte a literaturii scrise de Pynchon, născut în anul 1937. Întâi mozaic, pentru că scriitura sa are clare influențe din Dostoievski, Kafka sau Huxley, după cum specularea imaginilor și a termenilor psihanalitici devine obișnuință pentru romanele scriitorului american. Apoi, pentru că imaginea propusă de Pynchon este atât de distorsionată și de complexă încât cititorul trebuie să se apropie foarte mult de universul multidimensional propus, iar apoi să se îndepărteze cât mai mult în încercarea de a cuprinde dintr-o singură privire întregul tablou. Și nici prin asta nu se poate obține sentimentul familiarității sau al identificării, atât de importante în literatura universală, pentru că, asemeni unei iluzii optice, mișcarea lectorului duce la deplasarea și la transformarea imaginilor și metaforelor propuse, ca și cum ele au viață cu adevărat.

De fapt, postmodernismul literaturii la care urmează să ne referim, nu-și propune să ierte pe nici unul dintre cititorii săi, ca într-o sesiune terapeutică unde oglinda este alcătuită din multiple forme de mozaic. Prospețimea textului este egalată doar de repeziciunea imaginilor, specifică cinematografului, iar mișcarea neobosită a pieselor de puzzle sugerează tocmai că literatura lui Pynchon nu poate fi încadrată doar sub imperiul unui singur mesaj, simbol sau discurs angajat.

Textul cu un mesaj concret, unic, este forțat să-și aleagă cititorii capabili să-l descifreze și să-l înțeleagă, riscând un compromis nedorit și periculos pentru viitorul și așa sumbru al scrisului și al literaturii, pe când viziunile multiple, alternative, ca posedări ale tuturor personajelor, pentru a reda din interiorul lor același eveniment (tehnică folosită după cum am arătat, cu succes, de William Faulkner), facilitează unui număr mare de oameni accesul spre orizontul propus de artist. Toată imaginea se mișcă în momentul în care șablonul vrea să stabilească în mod definitiv o temă sau un cadru, iar aceasta se întâmplă pentru că lipsa mesajului unic este chiar cea care permite formularea tuturor celorlalte, vizibile, în mod diferit, pentru fiecare, în funcție de experiență, fie de viață, fie literară. Poate că din acest motiv

Mircea Cărtărescu a ales, pe lângă literatura lui Dostoievski sau a lui Kafka, și pe cea a lui Thomas Pynchon pentru a-și alimenta sau resuscita capacitatea de a scrie. Influența scriitorului american asupra unuia dintre cei mai prolifici și apreciați scriitori români la nivel internațional este atât o chestiune identificabilă la nivelul scriiturii sale, dar și o mărturisire repetată în mod frecvent de Cărtărescu în *Jurnal*.

Dificultatea receptării lumilor propuse de scriitorul american nu intră sub imperiul unui tabu la Cărtărescu, pentru că, reluat periodic, recitit, ca un regenerator sau facilitator al formulării literare, scriitorul român îi recunoaște natura dificilă. De pildă, în primul volum din *Jurnal*, în data de 5 aprilie 1994, nota: „merg mai departe și cu *Gravity*, din care – m-am tâmpit? – nu mai pricep nimic, ca din harta în infraroșu a unei planete străine. Dar monstruoasa construcție – it turns me on"[1]. În anul 2001, în a doua parte a jurnalului său publicat, Cărtărescu face încă o referire, între nenumărate altele la adresa operei lui Pynchon: „Am reluat Pynchon, tot mai silly, și sper ca, în toamna asta să duc în fine până la capăt «controversialul» curcubeu. Mai sper și să-mi vin în fire, să mă trezesc din amorțeală"[2].

Brusca dispariție a sensului pentru un cititor avizat, dar care se folosește de literatură și ca de un *personal trainer*, arată același tip de reacție în fața oamenilor diferiți sau în fața intențiilor diferite uneori chiar și în cadrul percepțiilor aceluiași om. Efectul declanșat în urma lecturii este cel căutat, fără îndoială, de fiecare dată, cel puțin în cazurile în care literatura este căutată pentru a susține un alt demers, tot literar. În registrul scriiturii postmoderniste, Pynchon rămâne unul dintre reperele americane fundamentale, cu o ironie neobosită îndreptată spre convențiile contemporane, ascunse și încifrate sub cele mai surprinzătoare metafore. Fără îndoială, experiența în cadrul armatei a contribuit, în mod decisiv, la imaginarul scriitorului. Și aici se termină toate informațiile privind biografia și viața celui mai misterios scriitor contemporan care, în anul 2017, împlinea vârsta de 80 de ani.

Cu primul său roman, apărut în 1963, *V.*[3], Pynchon are parte de o largă recunoaștere internațională și, în același timp, dispariția sa din spațiul public, intrată în atenția lumii, evident, doar în relație cu succesul său, devine poate una dintre cele mai

[1] Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, p. 308.
[2] *Idem*, *Jurnal II*, p. 246.
[3] Thomas Pynchon, *V.*, Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006.

importante legende urbane contemporane ale Americii. Radu Lupan înregistrează foarte bine, în spațiul cultural românesc, trăsăturile misterioase ale scriitorului, când afirmă că „nu ia parte la dezbateri, colocvii sau conferințe, nu ține cursuri de *creative writing*, nu face lecturi din opera sa, nu apare la televiziune și nu dă interviuri, iar fotografia sau imaginea sa nu e publicată nicăieri și nici nu a fost văzută decât o dată"[4].

Imun la propriul succes, izolat în mod deliberat și indiferent, se pare, la orice opinie privind creația sa, scriitorul își pune eroii în ipostaza unei permanente rătăciri ritualice, a căutării unui drum spre înapoi, spre un vechi «Eu» părăsit și înstrăinat. După cum aprecia și Radu Lupan, cu privire la primul roman al lui Pynchon, unde *căutarea* sau *întoarcerea* capătă valențe obsedante, găsirea a ceea ce reprezintă V. reușește să ofere întregii structuri un aer inițiatic: „Căutarea trebuie să continue... La Pynchon, ea e aparent modelată sau însuflețită de parametrii motivului clasic al căutării pe care, de fapt, îl parodiază, și nu derivă din vreo altă reminiscență mitologică ..."[5].

Am ales să ne îndreptăm atenția, conștienți de riscurile și oarecum de zădărnicia unui scop care, cronologic, a tot fost amânat până spre finalul demersului nostru, asupra a două romane traduse în limba română. Primul de dimensiuni atipice pentru stilul lui Pynchon, *Strigarea lotului 49 (The Crying of Lot 49)*, apărut în 1966, și al doilea, *Curcubeul gravitației (Gravity's rainbow)* apărut în anul 1973. Vom limita referirile la text doar în cadrul temei generale propuse la început, respectate și în primul nostru volum: Eros și Thanatos, existența celor două pulsiuni, de viață și de moarte. În sine propunerea noastră, față în față cu un reprezentant al postmodernismului, riscă să nu mai găsească suport real într-un text atât de ... *niciodată la fel*.

7.1. *Strigarea lotului 49*[6]

Eroina textului, pentru că vorbim despre un personaj feminin, Oedipa Mass, se lasă atrasă de prevederea unui document succesorial, al unui fost iubit, prin care este numită să ducă la îndeplinire executarea testamentului acestuia. Este, de fapt, doar argumentul necesar pentru declanșarea unei căutări

[4] Radu Lupan, *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, p. 184.
[5] *Ibidem*, p. 211.
[6] Thomas Pynchon, *Strigarea lotului 49*, Traducere și note de Geta Dumitriu, Iași, Editura Polirom, 2006.

febrile, astfel încât protagonista să descopere un sistem vechi, dar încă activ, deși ascuns, de comunicații numit Trystero, alternativ la poșta actuală și folosit în momentul respectiv.

Toate mărcile lui Eros, dar și cele ale lui Thanatos, din primul roman, *V.*, sunt prezente și aici, nu numai sub forma interacțiunilor erotice, instinctuale, ci și sub obsesia vieții mecanice. Primul partener al femeii, descris de poveste, devine oglinda Oedipei Mass, așa cum mai toate personajele lui Pynchon sunt interconectate la o rețea invizibilă în care se întâlnesc, se lovesc și se resping în mod repetat. Bărbatul, numit Mucho, un sensibil orientat aproape exclusiv pe cariera sa, credea în mașini într-o manieră aproape de umanizarea obiectelor, privindu-le ca pe niște „prelungiri din metal motorizate ale propriei ființe, ale familiei lor, viața pe care o trăiseră dezvelind-o privitorilor..."[7]. Observăm, așadar, că mult din poetica și filosofia lui Ken Kesey privind viața mecanică se manifestă și în literatura lui Pynchon, unde personajele sunt întotdeauna într-un echilibru fragil între normalitate și patologic, printr-o paranoia incompatibilă uneori și cu viața în cadrul unei colectivități.

În doar câteva pagini, instinctualitatea manifestă, specifică personajelor din lumea lui Pynchon, se arată în toate formele sale care includ atât sugestii și simboluri thanatice, cât și erotice. Scenele de sex, cu o ușoară nuanță întotdeauna ironică pentru lipsa oricărui sentiment, exceptându-l pe cel primar, al unei atracții imposibil de cuantificat sau de rezistat, fac parte dintr-un registru metaforic în literatura lui Pynchon, de fiecare dată gata să dezvăluie o nouă dimensiune. Astfel de scene, nu sunt niciodată gratuite sau destinate unui artificiu simplu, destinat facilitării lecturii și, deci, vânzărilor mari: „când ea și Metzger ajunseră la orgasm, toate luminile inclusiv cea de la televizor muriseră brusc, în întuneric"[8], iar când lumina revine totuși, nu face decât să anunțe finalul unui film, la televizor, prin „inscripția SFÂRȘIT"[9]. Nu avem nici o îndoială că asemenea evenimente s-au întâmplat în *pădurea narativă* pynchoniană, după cum nu ne îndoim nici de semnificația și particularitățile fiziologice ale climaxului erotic. În schimb, asocierea tuturor scenelor cu descrieri ale interacțiunilor erotice, cu simboluri sau alte acțiuni complexe, care cer traducere, deci un oarecare efort

[7] *Ibidem*, p. 9.
[8] *Ibidem*, p. 39.
[9] *Ibidem*.

hermeneutic, sugerează că scriitorul urmărește construirea unui anumit efect în relație cu acțiunea de bază surprinsă. Aici, instinctualitatea se manifestă la granița dintre realitate și oniric, ambele ca lumi ale unor adevăruri mai puțin sau mai mult acceptate și asumate.

Astfel, în nici una dintre secvențele importante ale literaturii discutate aici nu putem stabili cu certitudine, după cum nimeni nu ar avea cu adevărat așa o pretenție, o semnificație unică asupra căreia să ne concentrăm discursul pentru a o argumenta ca prezență unică și independentă în cadrul structurii literare a lui Pynchon. Întrebarea, «*este vis sau realitate?*», valabilă și literaturii lui Ellis, dar și, adesea, celei a lui Cărtărescu, ca să nu mergem înapoi la Dostoievski sau Schnitzler, este una validă, dar care nu are un scop în sine atunci când în discuție se află textul literar.

Ca manifestare a unei dorințe, ca o compensare a unei lipse sau a unei frustrări, repetare a unei situații plăcute sau traumatizante, activitatea onirică este, fără îndoială, una dintre cele mai sincere manifestări ale omenirii, iar asocierea somnului cu multe dintre episoadele cheie ale romanelor nu este întâmplătoare, pentru că scriitorii au reușit, așa cum am mai afirmat și arătat în alte cercetări, să ajungă prin sondarea inconștientului și prin intuiția lor, la rezultate similare științelor dedicate cercetării psihicului uman.

Astfel, de pildă, înaintea întâlniri intime dintre cei doi, Oedipa îl descoperă pe viitorul său iubit într-o ipostază pe care am califica-o ca nefericită dacă nu chiar dezgustătoare, riscând aici o apropiere nedorită de ipocrizie: „...îl găsi numai în chiloți, dormind dus cu o erecție și cu capul sub canapea. Îi observă burta pe care costumul o ascunsese”[10]. Încercările femeii de a-l trezi sunt sortite eșecului și, mai mult, unei contagiuni neobișnuite, pentru că „adormi poate o dată sau de două ori” doar pentru a „se trezi în cele din urmă ca să descopere că era penetrată”[11]. Aspirațiile, atât de importante pentru fondul uman al literaturii lui Huxley, Hemingway sau Golding, suportă o serie de mutații și se estompează între cele mai simple elemente care stârnesc dorința primară. Orice este tabu pentru contemporaneitate intră, în literatura scriitorului american, sub colimatorul unei ironii puternice și nemiloase. Iubirea, constanța, credința și cele mai multe mărci sociale specifice culturii și

[10] *Ibidem*, p. 38.
[11] *Ibidem*.

civilizației sunt aproape, ca într-o tehnică de tabloid, prinse în flagrant și prezentate în cele mai surprinzătoare și mai reale ipostaze ale trăsăturilor lor psihologice. Astfel, atât de importanta muncă în echipă devine, din element definitoriu până astăzi al succesului, „un mod de a evita răspunderea. Un simptom de moleșeală a întregii societăți”[12]. Ceea ce, în definitiv, psihologia socială a demonstrat dincolo de orice îndoială prin conceptul de *lene socială*: într-un grup întotdeauna cel puțin unul dintre membrii săi se sustrage de la efortul colectiv, indiferent de natura lui și cu cât crește numărul membrilor, cu atât crește și numărul celor care se bazează pe efortul suplimentar al celorlalți și, mai ales, pe faptul că nu pot fi depistați.

Postmodernismul lui Pynchon face din camerele lui Kafka, formă unică a labirintului în literatura universală, configurând același spațiu imposibil de cuprins și de asociat pericolului de rătăcire, dar cu nuanțe suplimentare de coșmar, într-un registru psihanalitic. Coridoarele literaturii lui Kafka, ușile și camerele care ascund mereu alte uși, alte treceri, interzise de voci care s-au impus cândva, într-un trecut prea îndepărtat pentru a mai fi parte a memoriei conștiente, sunt în *Strigarea lotului 49* dimensiuni ale unor posibilități neasumate, dar în egală măsură manifeste.

În fața unui alt personaj masculin, „încadrat într-o lungă suită sau înlănțuire de uși, încăperile dând una într-alta [...]. Brusc Oedipa a nutrit sentimente materne”[13]. Abia în a treia încăpere din lungul apartamentului protagonista este invitată să se așeze într-un balansoar, făcând din coridorul separat de camere o metaforă a timpului greu de egalat ca prospețime și ancorare în realitate. Întotdeauna există o primă cameră, de acces, și camere atât în față, cât și în spate, potrivite pentru situațiile simple și specifice tuturor categoriilor de oameni: care stau pe loc, ca omul ajuns în fața legii, mort în fața ușii, blocați în trecut și în evenimente care îi atrag întotdeauna spre camerele din spatele lor sau privind spre următoarele uși, deschizând cameră după cameră, la fel de inutil ca mersul înapoi sau ca imobilitatea. Oedipa „privi [...] coridorul de camere unde locuia Cohen și înțelese, pentru prima oară, cât de departe te-ai putea pierde în el”[14], însă fără acele asocieri specifice rătăcirii anxioase într-o cameră unică, inițială, singura cunoscută.

[12] *Ibidem*, p. 85.
[13] *Ibidem*, p. 95.
[14] *Ibidem*, p. 96.

Rătăcirea prin coridor este, de fapt, specifică personajelor lui Pynchon, gata să experimenteze și să trăiască intim orice stimul întâlnit sau aruncat în față de hazard. Fiecare nouă încăpere are semnificațiile ritului de trecere, de re-inițiere într-un exercițiu postmodern, de a banaliza importanța dată de cultură marilor epopei dedicate cunoașterii de sine și redescoperirii valorilor umane de bază. Astfel, dacă la Kafka, a cărui literatură cuprinde cele mai importante trăsături ale postmodernismului în stare embrionară, chiar dacă a fost catalogat ca scriitor modernist, ușile, camerele și coridoarele declanșează un șoc, sub forma unui blocaj decizional, specific și celor mai multe dintre tipologiile umane dostoievskiene, în cazul scriitorului american trecerea devine rutină cu aspect de vis: „intrară într-un labirint de camere și coridoare luminate", iar la un moment dat, „el i-a eliberat mâna, în timp ce era pierdută în acest joc al închipuirii..."[15].

Dezordinea lumii și haosul evenimentelor imposibil de controlat, au la bază influențe mecanice, insesizabil incluse în viața umană până la pragul înlocuirii ei. Cazul unui bărbat înșelat de soția sa, metaforă strălucită a lui Pynchon, cu un expert eficient de tip IBM 7094, arată că un anumit tip de relaționare cu sine, dar și cu ceilalți, deloc sau prea puțin umană, a luat locul proceselor esențiale ale relațiilor durabile. Stupoarea și tentația suicidului sunt înlocuite de bărbatul înșelat, cu o stare ludică, și ea alienată de orice conexiune emoțională umană, tradusă de amanți ca nehotărâre sau ezitare, în același registru al inteligenței artificiale: „«Îi trebuie trei săptămâni să se hotărască», se minună expertul în eficiență. «Știi cât i-ar fi trebuit unui IBM 7094? Douăsprezece microsecunde. Nu-i de mirare c-ai fost înlocuit»"[16]. Prin urmare, nu moartea sau viața, nu hotărârea și calitatea ei contează în universul pynchonian, ci rapiditatea asumării unei atitudini, implementarea unei decizii la fel de rapid, aproape în același moment în care a fost luată. Raționamentul nevăzut, nedescris de Faulkner, și care îl face pe Jason, din *Zgomotul și furia*, să reziste și să refuze orice relație pentru a rămâne celibatar, primește formă în textul lui Pynchon: „«Marea mea greșeală a fost iubirea»", afirmă bărbatul înlocuit și înșelat. „«Din această zi jur să stau departe de iubire: hetero, homo, bi, câine sau pisică, mașină, oricare. Voi înființa o societate de însinguranți, devotată acestui scop...»"[17].

[15] *Ibidem*, p. 129.
[16] *Ibidem*, p. 116-117.
[17] *Ibidem*, p. 117.

Reprezentarea scărilor în manieră dostoievskiană, prin intermediul unui efect declanșat de ele, nu doar ca simple obiecte, ci ca metafore ale unei ascensiuni sau coborâri, a fost preluată de scriitorul american și, în general, de literatura postmodernă pentru care scările privite de jos, ca travaliu al unei urcări încă neîncepute, provoacă rezerve sau de-a dreptul stări de panică. Ni-l amintim bine pe Goliadkin, din *Dublul*, „...căutând să-și stăpânească bătăile inimii, care luase obiceiul de a se agita la toate scările străine”[18], atunci când citim despre Oedipa că, „fascinată, a intrat în întuneric și a urcat treptele care scârțâiau, șovăind pe fiecare dintre ele”[19]. Scările sau camerele din labirinticul hol al vieții provoacă angoasă în mod reflex pentru că, de fapt, curajul de a umbla prin ele, al căutării care adesea capătă forma unei eterne întoarceri (ca Addie Bundren închisă în sicriu sau ca Santiago tras prea în larg de dorința sa, ascunsă în simbolul unei creaturi marine), este asociat de fiecare dată eșecului și construirii destinului tragic.

Thanatos însoțește fiecare gest al căutării, după cum și Oedipa simte că se golește tot mai mult pe măsură ce epopeea ei se apropie de final: „Psihanalistul meu [...] a înnebunit, soțul care ia halucinogene, orbecăie ca un copil, afundându-se tot mai mult în încăperile întortocheate, fără de sfârșit ale palatului de turtă dulce al sinelui [...], singurul bărbat cu care am avut o legătură de când m-am măritat a fugit cu o depravată de 15 ani, iar cel care mă putea călăuzi înapoi spre Trystero și-a luat viața. Unde mă aflu”[20]?

Rătăcirea, prin urmare, ca experiență existențială fundamentală personajelor pynchoniene, este legată nu de stări sau reflexe interioare, ci de locuri și stimuli externi care au darul de a completa tipologia psihologică a eroinei, cel puțin, cu o serie de informații fundamentale. Psihanalistul, de pildă, primul din lista *obiectelor* exterioare femeii, ca marcă a unei stări de bine, compatibile cu inserția socială și surogat de drog pentru ameliorarea stimei de sine și a conflictelor interioare, este urmat de două figuri într-o ordine importantă și plină de armonie cu registrul postmodernist al textului: soțul și singurul bărbat, altul, evident, capabil de o legătură reală, dar atins și el de semnul instinctualității. Exclusiv figuri masculine aglomerează imaginarul femeii, ceea ce poate fi, având în vedere miza scriitorului de a se

[18] F. M. Dostoievski, *Opere*, Vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamare Gane, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 160.
[19] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 127.
[20] *Ibidem*, p. 155-156.

folosi de o protagonistă, un posibil semn al artificialității psihologiei personajului, complet independentă de orice reprezentare și imagine maternă.

Pe de altă parte, de câte ori scriitorul construiește/ proiectează tipologii masculine, metaforele materne abundă. Un exemplu, discutat deja într-o altă cercetare[21], nu doar impune imaginea maternă, dar făcând aceasta infantilizează în același timp, la modul general, orice figură masculină. Există o legătură invizibilă în toate romanele lui Pynchon, între personaje, ca o *sincronicitate* în cel mai profund și psihologic sens jungian al cuvântului, după cum remarca parțial și Steven Connor cu referire doar la secretul din *Strigătul lotului 49*, cu rol de adeziv social: „...the world may be held together by the secret, spiralling, interconnectedness of things..."[22].

Marile angoase ale lumii au găsit, înainte ca ele să devină palpabile, să poată fi identificate, un teren fertil în imaginarul lui Pynchon, capabil să intuiască la fel de bine ca și Ken Kesey obsesia omenirii pentru lumea mecanică și apoi, digitală. „Anti-Dumnezeul mecanic"[23], așa cum este el numit de scriitor, apare ca o prezență fizică și mai intensă decât orice reprezentare mentală a spiritualității tocmai prin faptul că este palpabilă. Setea arghezian, nevoia de confirmare și de contact, menționată deja în relație cu dorința lui Santiago de a vedea, primește răspuns în opera lui Pynchon, unde zeii au fost înlocuiți cu figuri cunoscute, iar investițiile spirituale reorientate spre obiecte ale distrugerii, thanatice, sau adesea, din orizontul din ce în ce mai îngust al lui Eros.

7.2. *Curcubeul gravitației*

Anul 1973, în Statele Unite ale Americii, și perioada imediat următoare, pentru întreaga lume, au fost sub semnul romanului-cult scris de Thomas Pynchon, după o absență îndelungată din literatura contemporană. Totul la *Curcubeul gravitației*[24] este la superlativ, începând de la cele aproape nouă sute de pagini, până la țesătura

[21] Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, p. 130.
[22] Steven Connor, *Postmodernism and literature*, în *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Edited by Steven Connor, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 62-81.
[23] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 168.
[24] *Idem*, *Curcubeul gravitației*, Traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan, Iași, Editura Polirom, 2010.

tipologică umană cu sute de personaje, surprinse într-o tehnică cinematografică în cele mai importante detalii. Țesătura scriitorului american este centrată pe Europa celui de-al Doilea Război Mondial, când balanța se înclina în mod decisiv, dar imperceptibil pentru oameni, în favoarea aliaților.

Cu influențe evidente din stilul lui Melville sau cel al lui Faulkner, într-un amestec nemilos pentru cititorii mai puțin avizați, mozaicul literar pynchonian s-a dovedit a fi de o densitate mai puțin obișnuită în ciuda căreia, totuși, romanul a fost considerat a fi printre cele mai importante ale literaturii americane dintotdeauna. Obscenitatea unor secvențe, nu puține, este întrecută de un episod de coprofilie unde unul dintre personaje nu se dă în lături de la a consuma urina și materiile fecale ale femeii adorate, motiv pentru care comisia de acordare a premiului Pulitzer pentru ficțiune a hotărât că romanul lui Pynchon depășește o graniță și încalcă un tabu. Tabu, de altfel, preluat și încălcat în manieră identică de Pascal Bruckner în *Luni de fiere*, cu aceleași sensuri morbide[25], într-un exercițiu de a demitiza ce a mai rămas din Erosul superior, cu toate că Bruckner insistă asupra iubirii absolute, care trebuie să accepte orice: „*Văd că te-ngălbenești de dezgust. Înțelege-mă totuși: nu iubești nimic dacă nu iubești totul*"[26].

Romanul lui Pynchon se află, în mai mare măsură decât alte texte discutate până acum, între cele două dimensiuni pulsionale, demascate și expuse într-o expoziție sinistră menită să expună cât mai eficient fie idei, fie naturi sau trăsături umane acoperite de o cultură cu nuanțe vizibile de ipocrizie. Un anumit tip de instinctualitate, imună în fața rațiunii și abstinenței, identificat în primul volum al cercetării noastre în romanul *Germinal*, al lui Zola, apare și în *Curcubeul gravitației*: Eros, ca rezervor regenerator al vieții, se manifestă chiar în deschiderea romanului, în opoziție cu frica provocată de rachetele V-2, purtătoare de moarte și indiferente la dramele sau detaliile celor atinși. Moartea, sugerată în spatele fiecărui cuvânt al primei pagini („vaier [...] prin văzduh", „e prea târziu", „evacuarea continuă", „neluminate", „îi e frică", „căderea unui palat de cristal", „prăbușindu-se", „metalul scrâșnind", „aburul răbufnind"[27]), este în opoziție cu viața încăpățânată, hăituită, dar încă prezentă în ciuda fricii și a proximității morții: „femei

[25] Pascal Bruckner, *Luni de fiere,* Traducere din limba franceză de Vasile Zincenco, București, Editura Trei, 2001, p. 77.
[26] *Ibidem*, p. 79.
[27] Thomas Pynchon, *Curcubeul* gravitației, p. 9.

extenuate cu mai mulți copii decât ar putea avea cineva vreodată..."[28].

Imagoul matern la Pynchon este uneori redus la esența sa, vizibilă doar prin relația cu descendenții, după cum și Kafka proceda într-o manieră oarecum similară. Imaginea, cu trăsături mai degrabă onirice, unde o femeie aflată într-un colț îndepărtat al camerei privește în gol, absentă, ținând la piept un sugar, fără a reacționa, în nici un fel, la apariția unui străin, arată felul în care maternitatea, în continuare sursă a vieții, eclipsează orice altă trăsătură umană a femeilor, alienându-le astfel de grup și proiectându-le într-o categorie foarte restrânsă, cu existență limitată, conectate ombilical, chiar și după naștere, la modul exclusiv, de copiii lor.

Funcționarii lui Kafka, de care postmodernismul se pare că este în mod fundamental legat, apar și în romanul în discuție, cu trăsături identice, morbide, chiar dacă purtând amprenta bărbaților-consumatori de alcool. Imaginarul sensibil al lui Kafka, incapabil de manifestări considerate convențional „masculine", de fapt, grobiene, excludea din metafora omului de la birou, jumătate om, jumătate zeu, trăsături de tip uman, pe când cel al lui Pynchon, ancorat în armată și apoi în studii de literatură, spre care Kafka nu a avut niciodată prilejul și contextul (poate chiar curajul) potrivit să se îndrepte, face din figurile atât de importante în aparatul simbolic al lui Kafka entități terestre, mult mai apropiate de reprezentările comune tuturor cititorilor: „...un milion de birocrați plănuiesc cu sârguință moartea, iar unii dintre ei chiar știu ce fac, mulți sunt deja la a doua sau a treia halbă..."[29]. Ce lipsește este ca literatura lui Pynchon să intre în mijlocul perspectivei comune, dar totuși diferite prin detalii psihologice, a tuturor birocraților orientați prin munca lor spre dimensiunea thanatică a vieții. Contemporaneitatea, fără îndoială, sau ultimii o sută de ani, prin specificul meseriilor și al structurilor sociale, din fericire stabile, au inoculat membrilor societății o tipologie a muncii bazată pe compulsia la repetiție. Dezumanizați în timpul programului, oamenii își abandonează identitatea, codul vestimentar obligatoriu impus, reminiscența unor regimuri totalitare sinistre prin efectele lor, încurajând de fapt asumarea unei repetiții gestuale și de gândire. Doar cu acest sacrificiu, marcă a pulsiunii de moarte, stabilitatea socială pare să existe netulburată.

[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*, p. 25.

Curcubeul gravitației se folosește de psihanaliză, fizică și în general de cele mai complexe științe pentru a construi țesătura atât de bine descrisă de Mircea Cărtărescu în covorul cu nenumărate dimensiuni realizat de mâinile mamei sale, într-una dintre cele mai frumoase fragmente de literatură contemporană românească[30]. O literatură în care nimic nu este gratuit, doar pentru a construi o idee mai mare, cu detalii în egală măsură importante pentru economia simbolică și întotdeauna criptică a textului, cere un travaliu aproape egal lectorului cu cel necesar creației. De pildă, una dintre teoriile menționate în roman, „Principiul Efortului Minim al lui Zipf", la cea mai simplă căutare în limba română oferă doar câteva rezultate, în lucrări de profil științific sau cultural.

Prea puțin cunoscutul lingvist, Zipf, a demonstrat ceea ce avea să devină o lege universală, valabilă atât pentru regnul animal, cât și pentru cel informațional, coordonat de cognițiile umane sau de cele automate ale mașinilor. În linii foarte generale, principiul lui Zipf susține că pentru aflarea unui răspuns sau pentru găsirea unei soluții se va folosi, cu precădere, calea celui mai mic efort necesar, ceea ce explică până la urmă, soluția reflex universal valabilă, nu și cea mai potrivită de fiecare dată, pentru toate întrebările fără răspuns: internetul și motoarele de căutare a căror influență morbidă anulează meserii, efortul de cercetare și, adesea, chiar o anumită responsabilitate privind propria sănătate sau a celor apropiați. Internetul este ascuns, ca o entitate misterioasă, fără nume, dar prezentă în mod universal, atât în *Strigarea lotului 49*, cât și în *Curcubeul gravitației*, între multe dintre scenele obsedante dedicate vieții mecanice și iubirilor golite de trăire, reduse doar la plăcerea contactului fizic, de moment, efemer.

Un statistician care analizează frecvența cuvintelor folosite de oameni, descris de scriitor în roman, îl pune pe Thanatos în centrul interesului oamenilor, atât prin cadrul războiului, dar și prin cel general al structurii umane: „– Care e cuvântul *cel* mai frecvent? întrebă Jessica", doar pentru a primi implacabil răspunsul, ca un verdict: „– Cel care a fost mereu [...]: moarte"[31].

Tehnica cinematografică a scriitorului, de a „filma" cu mai multe camere în același timp, de a surprinde totul, într-o analiză a lumii exterioare, dar și a celei din interior, imposibil de

[30] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, Vol. 2, *Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 136-137.
[31] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 43.

ascuns, ar cere o cercetare separată pentru a surprinde maniera unică de realizare a planurilor și a *șoselelor* narative pynchoniene.

Curcubeul gravitației are, ca titlu, toate datele necesare ideologiei postmoderniste, făcând referire în principal la urma sau arcul lăsat pe cer de rachetele V-2 în timp ce se pregătesc să lovească ținta. Ironia alegerii pentru descrierea bolții trasate pe cer de rachetă cu un cuvânt atât de încărcat cultural, cu promisiunea vieții, face parte din sistemul artistic pynchonian, familiarizat cu deturnarea simbolurilor. Promisiunea pașnică a curcubeului este în roman semnul dezastrului și al morții, după cum scriitorul pare că încearcă să suprapună cele două dimensiuni, Eros și Thanatos, una peste cealaltă. Un joc cu trăsăturile preludiului, între iubiți, este întrerupt brusc de una dintre rachete care blochează orice acțiune sau tresărire a vieții: „Stau nemișcați acum, precum câinii din tablouri, tăcuți. Ciudat, nu sunt în stare să se atingă. Moartea s-a ivit la ușa cămării; stă și-i privește răbdătoare, de fier, și parcă le-ar spune *ia încercați să mă gâdilați și pe mine*"[32]. Intensitatea trăiri lui Eros se păstrează în cea a trăirii lui Thanatos, pentru că imediat după explozia violentă, „inimile le bat asurzitor"[33] sub presiunea unui sentiment la fel de puternic ca cel resimțit până la explozie.

Și influența lui Aldous Huxley este vizibilă în țesătura pynchoniană, complexă și nestingherită de asemenea asocieri vizibile cu idei mari ale literaturii universale. Condiționarea umană a cetățenilor „îmbuteliați", despre care am discutat în volumul de față, îl privește în primul rând pe unul dintre sutele de personaje ale romanului, Tyrone Slothrop, de care scriitorul se folosește într-o manieră aproape didactică, de laborator, pentru a arăta distanța foarte mică dintre Eros și Thanatos. Ori de câte ori bărbatul simte o excitație sexuală, undeva în proximitate sau nu, o bombă V-2 cade implacabil, sau, în mod invers, apropierea proiectilului nu face decât să-i provoace lui Tyrone o stare de excitație explicată prin copilăria sa supusă unor experimente de tip pavlovian.

Ingineria socială descrisă de Huxley este aici orientată doar pe un singur individ, aflat la o vârstă perfectă pentru experimentare, în ciuda tuturor principiilor deontologice științifice, oricum inexistente pentru imaginarul postmodern unde totul este permis de dragul ideii și a formulării ei. O serie de

[32] *Ibidem*, p. 75.
[33] *Ibidem*.

evenimente surprinzătoare par să determine anomalia lui Tyrone, pentru că, încă din perioada în care era privit ca nou-născut, ar fi trecut printr-o de-condiționare sau, în cuvintele romanului, specialiștii „ar fi «stins» reflexul erecției pe care îl construise" cu ajutorul unui *stimul secret*, inconștient pentru bărbat și care, grație hazardului, reapare în viața sa determinându-i reflexul arhaic inoculat: „Nu putem astfel judeca gradul extincției *doar* prin magnitudinea reflexului sau prin absența acestuia, întrucât poate să mai existe *o extincție tăcută dincolo de zero*"[34]. Altfel spus, reflexul condiționat, adormit sau în stare latentă, s-a aflat dintotdeauna în inconștientul bărbatului doar pentru a ieși la suprafață în prezența stimulului inițial. În acest sens, alegem un singur exemplu, de literatură postmodernă, unde relația rachetă – erecție, moarte – viață, este cât se poate de evidentă: „Afară s-au spart geamuri, sunete lungi, disonante [...]. Podeaua s-a zguduit [...]. Penisul lui Slothrop a zvâcnit brusc într-o erecție dureroasă. Pentru Darlene, dintr-odată trează, cu inima bătându-i foarte iute, [...], erecția lui pare o parte firească a luminii albe, a zgomotului."[35]

Androginia care a fost atât de mult și de bine pusă în slujba literaturii române de Mircea Cărtărescu, a fost mai întâi parte a imaginarului artistic, postmodernist, pynchonian, dar cu o nuanță specifică în care cele două laturi opuse ale aceleiași entități se completează așa cum Eros și Thanatos există doar prin determinare și prin prezența opusului. „Sentimentul că erau îngemănați", sau „erau contopiți într-o ființă îngemănată care nu știa de sine"[36], devin mărci ale existenței într-o dimensiune cu totul diferită de cea comună, înțeleasă în sens convențional. Alcătuită din două părți, într-o construcție străină de ceea ce reprezintă, evocă psihologia abisală a unei divinități a cărei prezență sau existență este suficientă și încheie un posibil șir, oricum inutil, de întrebări sau conflicte cu privire la propria natură și menire. Deloc întâmplătoare este, mai târziu în roman, și apariția unei zeități africane aproape necunoscute civilizației occidentale, descrise de traducătorul Rareș Moldovan în linii generale, suficient de clar. *Ndjambi Karunga*[37], divinitate bisexuală, a vieții și a morții în egală măsură, justifică în text o apropiere de homosexualitate.

[34] *Ibidem*, p. 105.
[35] *Ibidem*, p. 146.
[36] *Ibidem*, p. 50.
[37] *Ibidem*, p. 122.

Prezența lui Santiago în roman poate fi asemănată unui spectru intuit de departe și în ocazii puține care, în momentul apariției, pare să se estompeze și să dispară. Există, între figurile și tipologiile psihologice ale lumii lui Pynchon, și cea a vânătorului solitar, gata să petreacă ore nesfârșite doar pentru a asista la un moment de excepție cum ar fi venirea pe lume a unui pui: „odată a stat o zi întreagă privind un ou alb de dodo cuibărit într-un hamac de iarbă [...]. A așteptat un râcâit, o primă crăpătură care să brăzdeze suprafața de cretă: o ieșire la lumină"[38], doar pentru a-și îndeplini menirea și același destin tragic și să omoare puiul abia intrat în existență.

Relația ombilicală stabilită prin funie între pescar și pește, vânător și pradă, prin inversarea rolurilor până la identificare, prinde formă și în romanul lui Pynchon, unde arma dusă la ochi devine o axă între doi poli uniți pentru totdeauna și destinați unei întâlniri în registrul tragic. Gata să tragă doar în momentul apariției puiului, cu arma la ochi, „să preschimbe un ou de lumină într-un ou de întuneric încă de la primul său minut de văz uluit, de puf umed înfoiat de răcoarea alizeelor sud-estice"[39], vânătorul, surprins de scriitor, știe că există „o axă puternică precum cea a Pământului însuși între el și această victimă, încă întreagă înlăuntrul oului"[40]. Cu o viziune romantică și, în mod cert, fără experiențele intense ale biografiei lui Hemingway, Pynchon nu permite ca o asemenea crimă să se desfășoare, astfel încât sosirea nopții îi sugerează clar vânătorului că puiul are să părăsească oul său înainte de sosirea zorilor și să-i scape pentru totdeauna.

Astfel, chiar și travaliul lui Santiago, în lupta cu peștele său, apoi cu rechinii și în cele din urmă cu drumul spre casă, în trei mari episoade ale devenirii, se reduce într-o secvență unică la Pynchon, unde vânătorul își dă seama de inutilitatea așteptării sale, fără a fi însă scutit de suferința revelației și a abandonului. Parcă citim, în doar câteva rânduri, pagini întregi din Hemingway, cu mersul greu al bătrânului, apăsat de catargul său, stigmat, ca binecuvântare și ca blestem: „se ridică, cu genunchii și cu șoldul în agonie, cu mintea vuind de instrucțiunile adormiților zumzăindu-i în urechi [...], și se îndepărtă șchiopătând, cu arma pe umărul drept"[41].

[38] *Ibidem*, p. 134.
[39] *Ibidem*, p. 134.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ibidem*.

Indiferent la transparența metaforelor sau a modelelor literare preluate, Pynchon rămâne dator metaforei și își păstrează fidelitatea de netulburat în fața ideii și a tipologiei psihologice proiectate vânătorului său, parcă din ce în ce mai aproape de figura lui Santiago, cel imposibil de învins și, în cele din urmă, după alienarea aproape totală, identificarea cu prada sa și rătăcirea prin adâncurile unei lumi complet necunoscute, întors în satul său, alături de ceilalți pescari și de Manolin. Iată varianta postmodernă: „când însingurarea îl aducea în astfel de situații, se întorcea adesea într-una din așezări și se alătura unui grup de vânători [...]. Această ceată furioasă, una a învinșilor, întruchipând un popor ales de Dumnezeu. Colonia lor și aventura lor erau pe moarte..."[42].

Mai mult chiar, vom observa și că poetica morții la Pynchon are toate reperele operei în general, științifică și intuitivă în același timp, alcătuită din cât mai multe forme de manifestare, surprinzătoare, într-o viziune complexă și proaspătă prin demascarea unor relații altădată romantice. „Adevărata mișcare nu e de la moarte la vreo înviere", afirmă un alt personaj din paleta psihologică și umană inepuizabilă a scriitorului, „e de la moarte la moartea transfigurată [...]. Cu cât vă pare mai dinamic, cu atât e mai adânc și mai mort în realitate"[43], în parte și pentru că cele mai multe acțiuni ale contemporaneității reprezintă gesturi mașinale, repetate printr-o compulsie irezistibilă, atât în scenariul sacru, cât și în cel profan. Coșurile de fum sunt exemple relevante pentru viziunea eroului înzestrat cu rolul de a demasca în maniera strălucită a lui Ivan Karamazov o trăsătură umană vizibilă, dar plină de un conținut ideal, fără aplicabilitate sau traducere în terestrul realității.

Între rândurile romanului stau, abia vizibile, „persistența unor structuri care favorizează moartea. Moartea convertită în și mai multă moarte"[44], prin una dintre cele mai subtile forme ale ei – repetiția. O compulsie discutată de psihanaliză pe larg în relație cu inconștientul și cu autodistrugerea numită și *pulsiune de moarte*, specifică omului, atât în cele mai simple gesturi ale vieții sale, dintotdeauna, cât și în activitățile complexe, garanție a existenței în societatea primitivă sau modernă. Gesturi repetate, golite de cele mai multe ori de semnificație și de cogniție, închid cercul existenței

[42] *Ibidem*, p. 135.
[43] *Ibidem*, p. 201.
[44] *Ibidem*, p. 202.

umane în limitele activității mecanice, atât de necesare și paradoxale continuității civilizației.

Realitatea romanului are aspectul visului și mai ales al coșmarului unde acțiunile, personajele și cadrele ascund simboluri manifeste și latente. Reprezentantul masculinității pure, prins între instinctualitatea proprie și o condiționare bizară din vremea copilăriei sale, actualizată, trezită prin manifestările războiului, stimulată de arhaice semne folosite la testarea reflexelor într-o perioadă inaccesibilă memoriei sale, are rolul eroului salvator, desigur, în registrul mai degrabă comic al unei scene cu semne onirice, reale doar prin intermediul demersului analitic. Slothrop asistă activ la o scenă în care o femeie este pe punctul de a fi trasă în apă de o caracatiță neobișnuit de mare, ridicată pe jumătate din ape, „și-acum, cu un ochi diavolesc ațintit spre fată, se întinde, înfășoară un tentacul lung, încrustat cu ventuze, în jurul gâtului ei [...] și începe s-o tragă, zbătându-se, înapoi sub ape"[45]. Eroul condiționat este singurul capabil să acționeze în primă instanță, într-o scenă comică unde tensiunea morții, în sine atât de neobișnuite, se completează perfect cu umorul provocat de imaginile bărbatului, prinzând fata și lovind caracatița în cap cu o sticlă de vin.

Sunt cel puțin două elemente importante în scena luptei cu atât de neobișnuita caracatiță, o altă metaforă similară celei alese de Hemingway, dar completată cu energia și voința de neclintit a lui Slothrop, ca un Manolin atât de absent din marea luptă a lui Santiago. Ca parte a unui scenariu prestabilit, femeia salvată, Katje, se îndrăgostește de salvator, a cărui existență îi pare familiară: „îl cunoaște oare de undeva? E ciudat. Un amestec de recunoaștere și viclenie subită pe fața ei..."[46].

Salvată dintr-o luptă mai degrabă simbolică, unde protagonista, caracatița și instinctul ei de a trage femeia sub ape, este pusă în scenă aproape în scop didactic, cu toate semnificațiile inconștientului și ale acțiunii sale de acaparare a vieții, se cuvine să remarcăm și faptul că femeia, dar și eroul salvator, sunt pe punctul de a deveni conștienți de statutul lor ficțional tragic, la dispoziția imaginarului nemilos al creatorului acestora. Intuind că lucrurile nu sunt niciodată ceea ce par și că în spatele lor stau semnificații latente, cei doi mai au încă un pas, cel mai important, spre conștiința de sine și spre trezirea dintr-o determinare imposibil de întrerupt: „O, ăla n-a fost un crab

[45] *Ibidem*, p. 223.
[46] *Ibidem*, p. 225.

«găsit», Asule – nici caracatița, nici fata n-au fost o întâmplare, aha. Structura și detaliile vin mai târziu, dar uneltirile din jurul său le simte pe dată, în suflet"[47].

Prin urmare, paranoia atât de prezentă și de importantă în economia trăirilor personajelor lui Pynchon, nu este o simplă manifestare morbidă, patologică, ci una încărcată de intertextualitatea propriei forme, sub aspectul nevăzut al relației care leagă toate personajele între ele și, în cele din urmă, cu voința, intuită uneori, a creatorului. Paranoia de care suferă cele mai multe dintre personaje, este de fapt, primul pas spre o revelație destinată să rămână interzisă, privind propriul loc în lumea pynchoniană și îndoiala proiectată peste mai toate evenimentele suportate cu stoicism de eroi. În acest sens, alegem doar un singur exemplu, centrat pe Slothrop, într-un vârtej de credințe niciodată stabil, fără direcție, anxios ca însăși viața celor care odată conștienți de drumul lor, atât de rar revelat, rămân pradă doar angoasei și îndoielii. Bărbatul găsește întâmplător, într-un restaurant, un ziar, în care descoperă, în timp ce-l răsfoiește, un articol omagial care anunță moartea unui prieten: „Peste zece minute, e din nou în cameră, zace cu fața în jos pe pat, simțindu-se pustiit [...]. I-au atras prietenul într-o capcană mortală [...]. Îi va veni în minte mai târziu că toată povestea s-ar putea să fie o minciună. Ar fi putut s-o insereze cu destulă ușurință în *Times,* nu-i așa? Și-au lăsat ziarul să-l găsească Slothtop? Dar când își va da seama de asta, nu va mai exista cale de întoarcere"[48].

Așadar, refrenul lui Huxley, „aici și acum, băieți!", apare cu același sens constructiv și protector al vieții în romanul *Curcubeul gravitației*, ca replică scoasă dintr-o piesă muzicală, pe cât de simplă, pe atât de eficientă în provocarea unei stări esențiale vieții, în prezent: „...scumpo, nu contează unde-ai fost, hai să nu trăim în trecut, nu există decât clipa de acum..."[49]. Promovând importanța prezentului și teroarea trecutului, prezent ca un stigmat în conștiințele oamenilor, vocile autorilor pun cele două dimensiuni temporale în relație directă, dependente una de cealaltă în exercițiul asumării lor. Prezentul nu poate exista fără trecut și în absența asumării sale, după cum trecutul poate fi trecut în revistă, privit în ansamblu, departe de intensitatea evenimentelor, doar din prezent.

[47] *Ibidem*.
[48] *Ibidem*, p. 299.
[49] *Ibidem*, p. 249.

La fel procedează Pynchon în privința vieții și a morții din pragul cărora se poate vedea pentru o scurtă perioadă, opusul și realitatea lui. Discutând despre rachetele V-2, aducătoare de moarte, Slothrop precizează, ca pentru a confirma că numai în preajma morții simți cu adevărat viața, că „dacă nu te-a lovit, ești în regulă până la următoarea. Dacă auzi explozia, știi că tre' să fii în viață. – Așa știi că trăiești"[50].

Realismul magic al celor mai multor descrieri ale lui Pynchon, mai ales a celor referitoare la conexiunea excitației eroului cu bolta și destinul fiecărei rachete V-2, alături de intertextualitatea dezinhibată, fac din roman un punct de întâlnire a celor mai importante idei și simboluri ale literaturii universale. Imaginea *marelui inchizitor* dostoievskian apare în roman, facilitată de discursul unui artist pe o scenă: „«V-aș elibera, dacă aș ști cum. Dar acolo afară nu e libertate. Toate animalele, plantele, mineralele, chiar și alte feluri de oameni sunt distruse și reasamblate zi de zi [...]. Nici măcar nu vă pot da speranța că va fi altfel într-o bună zi – că Ei vor ieși la lumină, și vor uita moartea, și vor lăsa deoparte teroarea elaborată a tehnologiei lor...»"[51].

Metafora inchizitorului, arhetip al autorității care are puterea să se impună aspru, crud, chiar cu acceptul celor supuși, nu este abandonată de scriitor în stadiul preluării de la Dostoievski. Pynchon procedează, într-o excelentă manieră postmodernistă și, așa cum era de așteptat, filmează de foarte aproape inclusiv momentul întoarcerii Mântuitorului și chiar trăirea intimă a primei întâlnirii revelatoare. Ne simțim obligați să redăm, de această dată, cu fidelitate față de traducere, întregul fragment: „– Ai văzut vreodată pe stradă un om despre care ai știut, chiar în clipa aceea, că *trebuie* să fie Isus Cristos – nu ai sperat că ar fi sau ai sesizat vreo asemănare, ci *ai știut*. Mântuitorul întors, umblând în mijlocul oamenilor [...], și în timp ce te apropiai deveneai tot mai sigur [...] te-ai apropiat și ai trecut, îngrozit ca nu cumva să-ți vorbească... ochii tăi s-au luptat să se uite... s-a adeverit. Și cel mai groaznic lucru e că el *știa.* Vedea în sufletul tău: toată prefăcătoria ta nu mai avea însemnătate..."[52].

Constatăm, așadar, că mozaicul literaturii postmoderne face din adaptarea marilor idei motiv de mândrie cu atât mai mult cu cât Pynchon pune peste fiecare construcție influențată

[50] *Ibidem*, p. 264.
[51] *Ibidem*, p. 274.
[52] *Ibidem*, p. 381.

semnătura unei contemporaneități valabile și adevărate pentru ultimii patruzeci de ani. Labirintul de camere, specific imaginarului kafkian, face parte și el din mozaicul romanului, însă holurile lungi și rătăcirea în căutarea ușii potrivite, care să permită accesul spre idee sau stare, eliberatoare, sunt aici înlocuite cu viziunea din interiorul camerelor, în plin exercițiu al deschiderii ușilor, metafore mai clare, aproape explicite, în viziunea postmodernismului, a inconștientului inaccesibil și tenebros. Inutila moarte a omului ajuns *în fața legii* spune ceva despre om, în primul rând, și despre alegerile sale ca membru al unui grup, martir în numele colectivității, și mai puțin despre natura legii, ceea ce pentru Pynchon devine o adaptare la fel de criptică, dar totuși simplificată în conținutul ei metaforic: „...în umbra unor odăi după alte odăi [...], auzind voci și dând de uși, văzându-se pe sine însuși..."[53].

Încăperile romanului american sunt posibilități care doar așteaptă să se întâmple, în registrul vieții de război: „Fiecare încăpere va conține un singur lucru neplăcut..."[54]. Șapte la număr, ultima încăpere din purgatoriul menit să testeze capacitatea umană de regresie și de sondare, în adâncul celor mai cumplite momente ale existenței, este și cea mai importantă pentru că „Ea-l așteaptă într-un scaun Adam înalt, cu trupul alb și uniforma neagră a nopții. El cade în genunchi. – Domina Nocturna... strălucită mamă și ultimă iubire..."[55].

Descoperim, astfel, un arhetip matern, cu toate tenebrele apelor lui Melville, o figură protectoare, dar totalitară, erotică și morbidă, terifiantă și însăși motivul pentru care romanul lui Pynchon este exclus, după cum am amintit mai sus, de pe lista prestigiosului premiu literar Pulitzer, neacordat în anul 1974. Brigadierul, supus într-o scenă fără absolut nici o trăsătură comună cu orice realitate umană, redus la rolul unui bebeluș matur, naiv și dependent cu un corp de adult, consumă urina și fecalele femeii doar cu trup feminin, entitate dominatoare care emasculează[56]. Masa ritualică, inversată ca o cină profană, pentru că scriitorul insistă asupra resturilor la care brigadierul trage cu ochiul, „înspre sticlele [...], farfuriile murdărite de sosul de carne"[57], face din scenă, din păcate, una dintre cele mai

[53] *Ibidem*, p. 499.
[54] *Ibidem*, p. 275.
[55] *Ibidem*, p. 276.
[56] *Ibidem*, p. 279-280.
[57] *Ibidem*, p. 279.

intense fragmente ale romanului, prin încălcarea flagrantă a unui tabu creștin arhicunoscut. Fără a construi o dinamică de tipul *învățătoare – ucenic*, prima cină luată de Domina Nocturna este urmată de cina bărbatului, cu resturile digerate, lichide și solide, din care scriitorul alege să evidențieze fecalele, ca părți ale unei euharistii întunecate, odioase: „o pâine care altfel ar fi plutit în ape de porțelan undeva, nevăzută, negustată – crescută acum și coaptă în Cuptorul intestinal într-o pâine pe care o știm..."[58].

Deturnarea unui simbol, cu precădere încărcat de valențele lui Eros, devine o marcă a imaginarului postmodern, pentru că femeia cu trăsături profund dominante, de mascul în cel mai primitiv sens al cuvântului, după ce supune bărbatul, reducându-l și transformându-l într-un obiect de consum, „îi poruncește să se masturbeze pentru ea"[59], ca pentru a încheia în mod definitiv ritualul emasculării și al anulării oricărei posibile influențe a Erosului.

Oamenii surprinși de Pynchon devin tipologii de vis pentru propriile nopți aglomerate de simboluri străine și de neînțeles, latente și destinate necunoașterii. Alienarea este însă una acceptată și care nu provoacă, în niciun moment, conflicte și neliniști în legătură cu ea, cu atât mai mult cu cât una din temele fundamentale ale literaturii americane (Kesey, Ellis, Pynchon) creionează figura lumii mecanice și a oamenilor cu din ce în ce mai puține trăsături umane, cel puțin într-un sens general, convențional. La adăpostul banalului, al sexualității, uneori prea dezinhibate, eroii pynchonieni iau din umanitate doar trăsături hiperbolizate, puternice și de o intensitate infernală. Evocând, cumva într-o manieră elogioasă, figura lui Sigmund Freud, după intervenția chirurgicală și proteza la mandibulă, scriitorul vede oamenii viitorului ca pe structuri alcătuite din carne și fier: „osul nazal și dinții de sus au fost înlocuiți de un aparat de respirat metalic, plin de fante și grilaje. În dreptul maxilarului e o secțiune construită, aproape un suspensor facial din fier și ebonită..."[60].

Multe dintre imaginile intense ale literaturii lui Pynchon, provoacă mai departe literatură, după cum o recunoaște și Cărtărescu însuși, pentru că la rându-i, misteriosul scriitor american a fost și s-a lăsat purtat în romanele sale de cele mai importante idei și texte ale literaturii universale. Parcă am reciti

[58] *Ibidem*, p. 280.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*, p. 349

rândurile din prima parte a romanului *Orbitor* când ne sunt descrise în textul lui Pynchon civilizații izolate, cu oameni vii, morți, dar și cu „mulți care au uitat dacă sunt morți sau vii”[61]. Ne reamintim de orgia declanșată de mac, o plantă facilitatoare doar a unor manifestări și instincte existente, dar reprimate, de neamului Badislavilor[62] din *Aripa stângă*, atunci când citim în *Curcubeul gravitației* că „încep cu toții o orgie fabuloasă, care continuă zile în șir, plină de mac, jocuri, cântece și dat înainte”[63].

În privința unei surse importante pentru creația lui Pynchon, nu mai încape îndoială că unele dintre ideile freudiene au influențat decisiv imaginarul și metaforele creației la modul general, aparținând literaturii universale. Descrierea conflictului existent între realitatea tribului Herero și civilizația Europei evocă aproape în cele mai importante repere eseul lui Freud despre aceeași dramă resimțită de omul civilizat în fața interdicțiilor nenumărate stabilite de cultură, în cunoscutul eseu *Disconfort în cultură*.

Totuși, dăm, iarăși, cuvântul scriitorului american, care folosește aici ideile lui Freud, chiar și cu tonul vocii lui Melville: „Coloniile înseamnă mult, mult mai mult. Coloniile sunt latrinele sufletului european, unde un om își poate lăsa pantalonii în vine și se poate relaxa [...]. Unde se poate năpusti asupra prăzii sale zvelte răgind [Sic] cât vrea de tare și-i poate gusta sângele cu încântare fățișă [...]. Unde macul și canabisul și coca cresc pline și verzi, nu în culorile și-n soiul morții, așa cum fac cornul secarei și babița, mălura și ciupercile originare din Europa. Europa a însemnat mereu moarte [...], moarte și represiune. Colo jos în colonii, te poți deda vieții, vieții și senzualității în toate formele ei, fără a face vreun rău Metropolei, fără a mânji catedralele alea, statuile albe de marmură, gândurile nobile...”[64].

---

[61] *Ibidem*, p. 357.

[62] Similitudinile cu primul volum al celui mai cunoscut roman cărtărescian pot face obiectul unei analize comparate a metaforelor postmodernismului în oglindă sau față în față, american și românesc. De pildă, la pagina 553, în *Curcubeul gravitației*, este descrisă scena unui sacrificiu ritualic unde „ofranda urma să fie un băiat”. În *Aripa stângă*, avem de-a face cu o scenă similară, construită totuși într-un cadru diferit, cu rădăcini ale unui postmodernism intim, asumat ca destin sau predestinare. Băiatul descris de Cărtărescu, Vasili, trebuie să-și sacrifice umbra pentru ca poporul lui să treacă în siguranță peste apa înghețată (vezi *Orbitor: Aripa stângă*, Ed. a 2-a, București, Editura Humanitas, 2002, p. 51-52). Încă și mai frapant ar putea fi un fragment al romanului scris de Pynchon unde este descrisă acțiunea unui *solenoid*, într-o mișcare mecanică străină vieții (vezi *Curcubeul gravitației*, p. 674-675).

[63] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 357.

[64] *Ibidem*, p. 372.

Pe de altă parte, Freud afirma în finalul strălucitului său eseu că „problema destinului speciei umane mi se pare a fi dacă și în ce măsură dezvoltării ei culturale îi reușește să domine tulburarea convietuirii prin pulsiunea umană de agresiune și de autodistrugere”[65], demascând că principala sursă de conflict cognitiv și de frustrare în cadrul inconștientului colectiv rămâne interdicția și culpabilitatea datorată în fața oricărui derapaj comportamental sau mental. Sau, cu alte cuvinte, Eros devine pentru întreaga lume civilizată, doar o formă fără conținut și semnificație, pentru că manifestările lui contravin moralității și idealurilor superioare, specifice unei lumi care, pe nesimțite, a îmbrățișat propunerea lui Thanatos.

Multe dintre scenele intime descrise de scriitor sunt, mai degrabă, manifestările pulsiunii de moarte, decât cele ale pulsiunii de viață. Pe lângă marea mamă dominatoare, ca un androgin cu trup de femeie, dar cruzime și sete de supunere specifică unei divinități din garda veche, Pynchon a oferit literaturii universale și modelul simbolic incestuos manifest, utilizat și de Cărtărescu în *Orbitor*: „...*cum te-am dorit*, a șoptit ea în timp ce plugul patern își găsea calea în brazda filială... și după ore de uluitor incest s-au îmbrăcat în tăcere...”[66].

O dimensiune importantă a pulsiunii de viață, mai puțin discutate în general, este aceea a comportamentelor aparent banale, specifice psihologiei eroilor. Nimic banal nu este în discursul lui don Quijote despre post, mai ales când îl încalcă în mod flagrant în adevărate manifestări ale unui Eros nemuritor, regenerator și contagios. Exemplar și genial este cavalerul în ambele atitudini, chiar dacă aflate în contradicție și inacceptabile în același timp, pentru că idealul cavalerului, preluat din cărți, ca un tipar imposibil, similar Mântuitorului, cunoscut tot exclusiv prin intermediul literelor și al cuvintelor reci și vechi, este încă de la început plasat la o distanță imposibil de atins. Pe de altă parte, strălucirea veșnică a cavalerului vine tocmai din *dorința* de a fi, independentă de eșecul repetat, abaterea de la modelul ideal. Mesele întinse la care stă adesea don Quijote, după cum am arătat deja pe larg în prima parte a cercetării noastre, sugerează reprezentări simbolice ale unei porniri specifice vieții, ceea ce, pentru Pynchon, devine, adaptat postmodern, prilej de acțiune plină de tâlc.

Departe de imaginea cavalerului, și aparent mai aproape de viața *intestinală* a lui Sancho, „lui Slothrop îi e foame și

[65] Sigmund Freud, *Opere*, Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, p. 200.
[66] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 488.

sete"[67] aproape întotdeauna. „Slothrop hăpăie plăcinta!", este descris în altă parte, „ce-i mai place, își linge crema de pe degete, când numai ce zărește pe cer [...], un obiect ciudat și întunecat"[68], într-o scenă tipică pentru romanul pynchonian unde totul are un preț și nimic nu este niciodată ceea ce pare.

Mâncarea sau senzația de foame, marcă fundamentală a trăirilor tuturor organismelor, este pusă de scriitor în ipostaze diferite, însă cu aceeași finalitate: instinctualitate de neocolit, de neîmblânzit și mijloc simbolic de a echilibra o balanță la al cărei capăt se află Thanatos. *Dublul* lui Slothrop, din tabăra inamică, Pökler, și el suferind de aceeași bizară „afecțiune", care îi leagă stările de excitație de rachetele aducătoare de moarte, pare stăpânit în preajma morții de aceeași foame dincolo de posibilitatea de a fi satisfăcută doar prin mâncare: „Îi era foarte foame. Și-au petrecut primele zile mâncând, orice era de vânzare..."[69].

Pe urmele unor principii dogmatice, creștine, mâncarea și așa numita *îmbuibare* duc, în cele din urmă, pe linia satisfacerii erotice latente, la o formă ceva mai manifestă, fără simboluri sau forme intermediare. Slothrop este descris de scriitor și văzut de celelalte personaje ca unul supus în mod definitiv nevoilor de bază, străin de posibilitatea înfrânării unor trebuințe naturale omului și, astfel, metaforă perfectă a morbidității purtate de rachetele V-2, imposibil de oprit sau de redirecționat în momentul lansării lor. „Slothrop n-a văzut un cartof de luni de zile. Sunt și cepe într-un sac, ba chiar și vin. Ea gătește și stau amândoi și înfulecă barabulele alea. Mai târziu, fără alte fandoseli sau cuvinte, se fut până adorm"[70].

Limbajul dezinhibat are rolul lui foarte clar și bine delimitat în cadrul literaturii și a unei nevoi de a reda întocmai fie ideea, fie imaginea. Dincolo de primul plan, important, al cuvintelor alese, din cadrul celor mai folosite în contextul social reconstruit de Pynchon, există cel de-al doilea plan, ascuns în spatele exprimării, printr-o înlănțuire simbolică a tuturor semnificațiilor culturale ascunse în interiorul sensurilor posibile. Mâncatul și erotismul, chiar dacă în aparență par gesturi mecanice, prin instinctualitatea lor specifică, devin singurele activități care mai pot fi opuse realităților războiului și mai ales a proximității morții, oricând gata să oprească fluxul vieții prin nenumărate mijloace și metode.

[67] *Ibidem*, p. 359.
[68] *Ibidem*, p. 390.
[69] *Ibidem*, p. 497.
[70] *Ibidem*, p. 503.

Așadar, Thanatos guvernează romanul lui Pynchon doar în măsura în care zeul vieții a eșuat în proiectul său de a schimba lumea prin iubire și prin pace. În mod universal, cele două figuri simbolice nu au nimic de împărțit pentru că, oglindire a vieții psihice, oamenii au trăit și o vor face, pentru totdeauna, sub semnul celor două pulsiuni, împărțiți între nevoia de a distruge, orientată în exterior sau spre sine, și cea de a crea, de a continua să trăiască pur și simplu sau prin intermediul unei reprezentări cu rol de identificare. Caracterul total și irevocabil al morții este compensat în roman de viața care apare de fiecare dată după *apocalips*, indiferent de natura lui. Scriitorul încifrează un final de o amploare universală prin imagini cromatice destul de sugestive și cu referire la „Îngerii de oțel”[71]: „sunt fețele vestitorilor cu trei coarne [...] veniți cu un mesaj”, purtând fie „un costum galben”, „pe un cal alb” sau într-un car „lucind ca antracitul”[72]. Metaforele morții nu au darul de a încheia definitiv ciclul vieții sau al existenței, chiar dacă drama ei poate oferi indirect și un asemenea sens. Compensarea evenimentelor thanatice se face prin intermediul vieții care apare, inevitabil, din moarte. De pildă, momentul unei scene de suicid, parte a unui vis exemplar pentru ceea ce înseamnă realitatea personajelor literaturii postmoderne, onirică și cu aspecte de coșmar, la limita unei realități la fel de elastice, în care Pynchon se angajează într-o descriere care arată foarte clar o poetică complexă a morții, cu folosirea metaforelor și a versurilor: „S-a înecat. Dar toate formele de viață îi umplu pântecele. «Folosind-o drept sirenă (versul 7), o poartă prin adâncimile verzi ale râului»”[73]. Exceptând suicidul sugerat, „pântecele”, „poartă” și apa verde reprezintă forme simbolice ale vitalității și nașterii, ale vieții.

Pe de altă parte, și ca reprezentare totemică, divină, racheta „poartă” atât semințele distrugerii, cât și pe cele ale vieții. Dacă este descrisă la începutul romanului (!) prin „ascensiunea, programată într-un ritual de dragoste”[74], în centrul textului, toate aspectele ei înfricoșătoare, morbide, asemeni lui Shiva, promit viața: „...plină de combustibil, vie, gata de lansare [...] și apoi mugetul fantastic, viril [...]. Crudă, dură, înfigându-se în straiele albastre și feciorești ale cerului [...]. O, atât de falică”[75].

[71] *Ibidem*, p. 507.
[72] *Ibidem*, p. 505-506.
[73] *Ibidem*, p. 519.
[74] *Ibidem*, p. 265.
[75] *Ibidem*, p. 538.

Relația dintre *curcubeu*, discutat de noi ca simbol într-un alt volum, cu referire la opera lui D. H. Lawrence[76], și *gravitație*, este una oglindită de fapt de dihotomia existentă între Eros și Thanatos. Reprezentare a tuturor năzuințelor umane, ascensional, estetic și artistic prin însăși prezența sa simplă și naturală, spectacol nu numai pentru imaginarul primitiv, ci și pentru cel civilizat, curcubeul devine o reprezentare pe cât de reală și prezentă, pe atât de iluzorie și capricioasă, existentă într-un loc și totuși absentă. Nevoia sa de lumină și de apă în același timp, sugerează un filon în mod fundamental dedicat Erosului, în timp ce arcul său specific a devenit, în mod natural, prin câștigurile culturale, reprezentare a războiului și a morții. Existent pe cer ca rezultat al atracției gravitaționale, captiv și liber prin faptul că este un spectru, curcubeul stă în opoziție totală față de pământul de care este condiționat, după cum cele două pulsiuni există doar una prin cealaltă, într-o opoziție structurală necesară.

În plan terestru, ca reprezentantă a degradării prin forța ei de atracție neobosită, condamnând, încă de la bun început, existența să sfârșească prin influența ei, „Gravitația, pe care nimeni n-o mai pune la îndoială, e de fapt ceva straniu, mesianic, extrasenzorial în minteatrup a Pământului”[77]. Opoziția ei cu tot ceea ce o contrazice, păsări sau rachetă, este vădită, manifestă, prin însăși cuvintele ei. Da, în postmodernismul lui Pynchon, gravitația este o entitate capabilă să formuleze concluzii și idei complexe: „*Eu sunt Gravitația, eu sunt Aceea împotriva căreia Racheta trebuie să lupte, Cea căreia i se supun pustietățile preistorice pentru a fi transmutate în însăși substanța Istoriei*...”[78].

Asemeni unei divinități împărțite în două, gravitația din roman, ca entitate opusă energiei de distrugere a rachetei, are trăsăturile complexe ale libertății, atât de importante în ciuda caracterului său iluzoriu, inaccesibil simțurilor și vederii. Pentru că viața nu poate exista în absența gravitației și pentru că, în același timp, ea condiționează morbid întreaga existență globală, vedem același conflict în filonul ei de tipul celui descris de Dostoievski în pledoaria pentru falsa și adevărata libertate. Opusul gravitației nu este doar racheta, destinată înaintea loviturii mortale unui travaliu susținut, atât de necesar odihnei permanente specifice finalului, ci și tot ceea ce are capacitatea de a se opune și de a menține, pentru o perioadă limitată, o formă de portanță, similară curcubeului.

[76] Călin-Horia Bârleanu, *Simboluri în literatură*, p. 215-242.
[77] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 681.
[78] *Ibidem*, p. 738.

În acest context creator, nu este întâmplător nici visul lui Slothrop, semnificativ prin simbolurile sale, atât de cunoscute nouă deja: „Ațipește și visează păsări, un stol strâns de presuri de omăt [...]. Stolul cotește, lovit de vânt, în sus [...]. Sângele și penele le țin de cald”[79]. Așadar, paradoxul simplu, creat de Pynchon, este prin intermediul ideologiei care proiectează viața oriunde moartea lovește, inevitabil și brutal. Iar păsările sunt, la fel ca rachetele V-2, supuse aceleiași gravitații, dar și factorilor atmosferici naturali, nemiloși și indiferenți la scopul celor care se opun forței lor.

După cum postmodernismul permite orice, în sensul că preia și propune cu aceeași libertate teme și idei, Pynchon se folosește de imaginea mecanică a mașinii pentru a proiecta permanența războiului mecanic. Vom aminti că și Huxley a sugerat înaintea lui scenariul, iar cei doi scriitori se pare că folosesc în manieră similară marca Ford, care în distopia lui Huxley este folosită ca mijloc de exprimare a rangului, aproape divin: „Forditatea Sa”. Pentru imaginarul lui Pynchon, mașina este dependentă de conflict, după cum războiul a devenit posibil doar prin intermediul ei: „războiul ține lucrurile în viață. *Lucrurile*. Fordul e doar unul dintre ele. Povestea cu nemții-și-japonezii a fost doar o versiune, destul de suprarealistă, a adevăratului Război. Adevăratul Război e mereu prezent”[80].

Așadar, prin intermediul obiectelor, animate și ele ca orice organism viu al lumii reale, scriitorul american construiește imaginea războiului, la nivel global, dar și minoritar. Una dintre cele mai importante teme ale umanității, dintotdeauna mult prea grea, uitată și ignorată din pricina unui demers de toleranță imposibil de asumat, prinde contur și în romanul *Curcubeul gravitației*: ne referim la *alteritate*. Povestea beculului Byron reușește prin simbolurile încifrate, privind durata de viață limitată și lumina care este asociată vieții sale, să cuprindă cu totul reprezentări umane. Byron rămâne aprins deși celelalte becuri încep să se stingă unul câte unul, într-o lecție la limită cu poezia despre despărțire: „...începe să învețe despre efemeritatea altora: află că a-i iubi cât timp sunt aici devine mai ușor și de asemenea mai intens – să-i iubești ca și cum fiecare oră a duratei de viață ar fi ultima”[81].

[79] *Ibidem*, p. 457.
[80] *Ibidem*, p. 745.
[81] *Ibidem*, p. 750.

În momentul depășirii unui prag acceptat în general pentru cei ca el, Byron devine diferit, în sensul că este respins ca o anomalie într-un sistem în care moartea vine implacabil după anumite ore de ardere. Pynchon dovedește, dacă mai era cazul, o deosebită capacitate regizorală, intrând în profunzimile unei lumi paralele, de obiecte, dar intim umane: „Byron a trecut de o mie de ore și procedura e acum standard: Comitetul pentru Incandescențe Anormale trimite un asasin plătit la Berlin”[82]. Alteritatea, indiferent de forma sau de natura ei, trebuie îndepărtată sau îndreptată, iar aceste două acțiuni se suprapun în egală măsură, identificându-se. Astfel că, psihologia celui diferit funcționează și grație unui principiu la care am făcut referire, într-o manieră diferită, când am pus *păcatul* în centrul evoluției umane[83].

Cu intuiția unui scriitor capabil de sondare a rezervorului colectiv de trăiri, Pynchon afirmă că „utilizatorii au nevoie de un sentiment al păcatului. Că vinovăția, în mâini potrivite și invizibile, e o armă foarte puternică”[84]. Dostoievskian, cum doar puțin scriitori pot fi, păstrând originalitatea în același timp și forțând limitele unei forme deja impuse pentru a găsi o dimensiune nouă, Pynchon se referă, la distanță de câteva pagini, deloc surprinzător după discuția despre alteritate și vinovăție, la religie. Cu viziunea clară a creatorului legat de viața a sute de personaje, construiește în maniera lui Huxley, critic la morbiditatea cultului înainte de orice, tabloul thanatic al celei mai intime și profunde trăiri spirituale occidentale. „Religia a fost întotdeauna despre moarte”, ca și cum scriitorul înțelege de la distanța anului 1973 și dintr-un trecut deloc străin anilor prezenți că icoanele vor plânge întotdeauna ca semn miraculos, dar nu vor râde niciodată: „N-a fost folosită atât ca opiaceu, cât ca o tehnică – i-a făcut pe oameni să-și dea viața pentru un anume set de credințe despre moarte”[85].

Ca reprezentare falică, pusă de nenumărate ori în mod voit de către scriitor în relație cu masculinitatea virilă, racheta devine în același timp simbol al lui Thanatos. Doar prin spectrul morții se poate manifesta adevărata energie regeneratoare a lui Eros, iar faptul că Pynchon se folosește într-un mod atât de subtil de *axis mundi*, încât pare involuntară metafora, specifică

[82] *Ibidem*, p. 751.
[83] Călin-Horia Bârleanu, *Antropologie și comunicare interculturală*, p. 85-102.
[84] Thomas Pynchon, *op. cit.*, p. 752.
[85] *Ibidem*, p. 810.

inconștientului colectiv, ne sugerează o dată în plus că *Turnul* lui Golding are toate semnificațiile identificate de noi: „noi știm de-acum că Turnul e și Racheta [...]. În arborele vieții din Kabbala, calea Turnului leagă [...] victoria, de Hod, gloria sau splendoarea"[86].

Finalul este dedicat lui Thanatos și felului diferit în care zeul morții se face cunoscut oamenilor atinși de aceeași formă a sfârșitului. Și nu am făcut decât să intuim o foarte mică parte a universului de creație pynchonian. Dacă la Kafka ne-am referit ca la un geam mic, acoperit de un strat gros de gheață, în cazul lui Pynchon cu certitudine dimensiunea geamului a fost poate prea mare. Cu rădăcini în toată literatura universală, în antropologie și psihologie, în fizică, chiar și în balistică, *Curcubeul gravitației* se dovedește cu adevărat un mozaic cultural dens și nemilos cu cei nepregătiți pentru o asemenea întâlnire.

Pe de altă parte, recompensa este pe măsura provocării și accesibilă doar prin travaliul căutării, al orientării permanente și al identificării surselor scriiturii. Indiferența postmodernismului față de originalitatea ideilor este binecuvântare dar și blestem în același timp, dovedind o slăbiciune în armura sa indestructibilă. O singură piesă, aparținând altui *puzzle literar*, identificată în construcția monumentală a scriitorului american, orientează și dezvăluie, fie și pentru o clipă, structura unui roman cum nu a mai fost, în nuanțele curcubeului care, teoretic, este însoțit de o infinitate de culori, imperceptibile, existente într-o dimensiune ascunsă, așteptând să fie cândva descoperite.

[86] *Ibidem*, p. 862.

8. În cele din urmă, acasă: Mircea Cărtărescu, *Solenoid*

Fiind structurat cronologic, demersul nostru „analitic", a ajuns și la postmodernismul românesc, dacă ar fi să ne referim la partea cu adevărat grea a literaturii celui mai recunoscut scriitor român în plan internațional. Ar fi inutilă trecerea în revistă a premiilor internaționale (incomparabil mai multe decât cele câștigate în cadrul sistemului cultural și literar autohton), sau a activității literare a lui Mircea Cărtărescu, vizibil în spațiul românesc de creație cu mult înainte de momentul 1989, prin poezii care anunțau o maturizare sau o *metamorfoză* remarcabilă, termen de care considerăm că scriitorul român s-ar simți mult mai apropiat.

Autorul celui mai tradus text românesc, ne referim aici la *Orbitor*, a fost, în egală măsură, adulat și apreciat, dar și criticat cu o virulență, am spune noi, neobișnuită sau paradoxală, având în vedere, în primul rând, un rol indirect de ambasador pentru cele mai multe limbi ale lumii. Ne asumăm, pentru că bibliografia și analizele critice formează un corpus de texte enorm, să ne referim doar la câteva opinii care abordează opera cărtăresciană și în maniera similară demersului nostru de până aici.

Apărută în anul 2015, după o destul de lungă pauză, specifică oarecum perioadelor de creație ale lui Mircea Cărtărescu (ne raportăm și la distanțele care separă cele trei volume, *Orbitor*, 1996, 2002, 2007), credem că o posibilă presiune cu privire la natura și chiar la forma următorului text trebuie să se fi exercitat cu siguranță asupra scriitorului român. Unicitatea trilogiei, prin discurs, prin imagine și formă, l-a pus pe scriitor într-un timp relativ scurt în ipostaza unuia dintre cei mai apreciați creatori români contemporani, deși a născut, în același timp, și o întrebare, niciodată rostită, privind viitoarele sale proiecte literare: Ce-ar mai putea rămâne sau urma după un succes cum a fost *Orbitor*?

Revenirea la poezie, variantă testată de scriitor, continuarea tonului și a discursului care l-au consacrat sau o nouă revoluție pentru spațiul cultural românesc? Din punctul

nostru de vedere, Mircea Cărtărescu le-a ales, în bună manieră postmodernistă, pe toate trei. Atât pentru că există o capacitate unică de a formula și de a adapta idei geniale, emise în literatură cu mult timp înainte, dar și pentru că prospețimea incursiunilor în trecutul unui profesor aflat la început, ratat ca scriitor, în perioada regimului comunist, descriu o adevărată mașină a timpului pentru cea mai mare parte a cititorilor săi.

Indiferența lui Pynchon pentru canoane sau contracte nescrise face parte, transmisă ca prin contagiune, și din registrul tematic cărtărescian unde întâlnim atât cele mai importante urme ale activității sale literare de până la momentul *Solenoid*, dar și influențe fundamentale din care selectăm doar scriitorii propuși și de noi în volumul de față: Kafka și Pynchon. Sub patronajul unui imaginar gravat de operele celor doi scriitori invocați, Cărtărescu preia fie simboluri, fie mai general, teme, doar pentru a le filtra și face proprii prin identificarea unor sensuri comune și care transformă, până la urmă, romanul său într-unul cu adevărat mare, nu prin vocile sau patentele împrumutate, ci prin dimensiunea neîngrădită a viziunii generate de text. *Solenoid* poate fi folosit, prin adaptarea unor texte ale literaturii universale deloc facile, ca reper în receptarea lor, traducere și adaptare într-un cadru cunoscut cititorilor din România și nu numai, alternativă sau echivalent simbolic pentru cei mai puțin convinși de universalitatea arhetipurilor.

Poate că și cea mai bizara afirmație a lui Cărtărescu, preluată și criticată în același timp, de mai toate vocile avizate în spațiul criticii literare românești, cu privire la propriul text, susține că răbdarea este imperativă în lectura romanului, iar cartea începe, de fapt, după mai bine de două sute de pagini. O recunoaștere indirectă că filonul narativ este încărcat suplimentar, artificial, doar dintr-o rațiune rămasă ascunsă, dar care, pentru noi, s-ar putea explica prin admirația scriitorului român pentru literatura lui Pynchon. Încercarea de a propune un roman de dimensiuni impresionante, slăbiciune fundamentală a demersului creator, s-ar putea justifica prin complexitatea planurilor diferite și totuși unite la un moment dat printr-o rețea invizibilă, ca pânză care stă întotdeauna peste întreaga lume, oricât ar părea ea de diferită.

În cele peste opt sute de pagini, Mircea Cărtărescu reia, după cum am afirmat, cele mai grele teme ale trilogiei *Orbitor*, făcând din *Solenoid* o continuare neobișnuită a viziunii propuse în cele trei volume. Limită și depășire a ei în același timp, am putea

afirma! Pentru că, nevoia unei forme noi, cu filon diferit de *Orbitor*, poate fi considerată adevărata probă a talentului scriitoricesc. Pe de altă parte, Pynchon preia sau dezvoltă în *Curcubeul gravitației* o serie de idei propuse în *V.* (ca să nu ne referim și la similitudinile obsedante de formă, *V.*, centru al primului său roman, misterios și de negăsit, și rachetele V-2, aducătoare de moarte și viață în același timp) fără a mai fi criticat sau taxat în nici un fel pentru libertatea asumată de a scrie fidel unei idei și unei structuri independente, libere de constrângerile străine sinelui.

Dar, cel mai nou roman cărtărescian nu este doar prelungirea unor idei mai vechi, ci mai mult de atât. Ca un veritabil *Creangă contemporan*, preocupat mai ales de trecut, fixat în el ca într-un rezervor nelimitat de energie creatoare, Cărtărescu îmbină istoria țării, prin detaliile atât de savuroase ale vieții de profesor debutant, într-un oraș sufocat de urbanism forțat, prin beton și indiferență, cu receptarea timpului și a faptelor într-o manieră intimă, de traducere în sens ludic. Ca pe un teren de joacă, naratorul se proiectează în mod repetat în diferite scenarii, unele mai degrabă fantasme, la limita dintre un Eros înalt, la propriu, și un Thanatos întotdeauna pândind, gata să banalizeze orice acțiune sau sentiment, estompându-i intensitatea. Până la urmă, nu toate detaliile despre vânătoarea de balene, alături de date tehnice, destul de multe, interesează cititorii lui Melville, însă ele fac parte din marele roman al literaturii universale și trebuie acceptate ca parte a viziunii scriitorului.

Așteptările foarte mari, în privința noului roman al lui Cărtărescu, au stat la baza senzației că noua formă propusă prin *Orbitor*, fără egal la momentul apariției și unică în spațiul românesc de creație literară, trebuie să fie repetată, asemeni unui Faulkner capabil să inoveze puțin sau enorm cu fiecare roman. Postmodernismul nu mai este despre aceasta, însă! Nu forma și în nici un caz noutatea ei, reprezintă miza demersului de creație, ci, așa cum o arată într-una dintre multele camere deschise de scriitor, în roman, drumul spre sine, revelația unei interiorități active, pulsând a viață. Iar acest *înăuntru* intim nu poate face excepție de la tonul ficțional autobiografic, fundamental pentru tot ce înseamnă proză în vasta operă a lui Mircea Cărtărescu.

Chiar în paginile romanului, care are și aspect de jurnal, pe alocuri, apare o mărturisire relevantă, exact în planul ficțional care, mai mult ca niciodată, în postmodernism, este conectat de

o interioritate a trăirii, proiective, fantasmatice și biografice în același timp: „Da, manuscrisul meu depășește literatura, pentru că este adevărat. Săgeata lui zboară, e drept, peste țintă. Dar nu-mi mai pasă azi că regula jocului e să nimerești centrul inelelor concentrice. Nu mai dau doi bani pe coronița estetică. Nu mai accept să trec pe sub furcile caudine ale ușii pentru pisică"[1].

La Mircea Cărtărescu cele două pulsiuni sunt parte a unui sistem estetic unde metafora încifrează aproape dincolo de limita transparenței minime necesare. Ceea ce la Faulkner sau Hemingway, de pildă, reprezintă formulă clară a Erosului sau a lui Thanatos, în romanul cărtărescian are forme cu mult mai subtile și întotdeauna legate de imaginarul infantil bogat, autentic și format din arhetipuri colective. „Îmi plăcea cum mirosea lemnul patului, brad încă mustind de rășină"[2], rememorează naratorul, alături de „îmi place cum sună apa în cadă, clocotul acela năvalnic"[3]. Sub semnul plăcerii, atât de importantă pentru viața oricărui copil, cele două elemente, *lemnul* și *apa* sunt puse aici în slujba pulsiunii vieții prin introducerea unei vitalități general valabile dacă privim lemnul „sângerând" și apa asociată unei energii de nestăvilit. O veche ipoteză cărtăresciană este aici, chiar în deschiderea romanului, resuscitată: rezistența în fața maturizării, acțiune independentă de voința celui „afectat".

Atât în *Jurnal*, cât și în aproape toată proza sa, scriitorul român se arată orientat aproape exclusiv spre dimensiunea trecutului, a copilăriei, unde își au rădăcinile cele mai multe dintre reflexele adulților. În opoziție cu morbidul proces, trecere inexorabilă prin timp și degradare implacabilă, Cărtărescu, în rol de povestitor, pune în centrul lumii copilăria și magia reprezentărilor ei. Centrat pe atât de psihanaliticul *principiu al plăcerii*, copilul, ca erou gata să pornească o nouă epopee sau istorie de *roman familial*, se află în centrul celor mai multora dintre scenariile pline de „ficțiunea biograficului".

Un exemplu elocvent de adaptare și de păstrare a originalității în cadrul aceluiași simbol poate fi identificat chiar în primele pagini ale romanului când amintirea naratorului, cu nuanțe fantasmatice firești, se fixează pe un episod al copilăriei privind descoperirea propriului buric, altfel, neobișnuit. Dacă

[1] Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, București, Editura Humanitas, 2015, p. 528.
[2] *Ibidem*, p. 10.
[3] *Ibidem*, p. 11.

pentru imaginarul scriitorului român noutatea este legată de rutina băii pe care tânărul o face, moment în care simte „un fel de țumburuș”[4] care îi zgârie degetul, un „mic cilindru de jumătate de centimetru lungime”[5], șurub prins de o sfoară care îi legaseră buricul într-un trecut imposibil de amintit, pentru cadrul pynchonian, după cum am arătat în *Simboluri în literatură*, evenimentele și revelațiile simbolice sunt legate de dimensiunea onirică. Tot în debutul romanului său, *V.*, Pynchon descrie un băiat care are acolo unde ar trebui să fie buricul, un șurub de aur, eliminat în cele din urmă prin intermediul unei soluții găsite și folosite în vis[6].

În egală măsură interesează aici semnificația falică a obiectului, dar și fixația celor doi scriitori pe o parte a corpului care este, înainte de orice, poate cea mai fidelă reprezentare a unei legături pierdute, cât se poate de reale, cu un alt corp, protector și hrănitor în același timp. Buricul rămâne, în mentalul colectiv, ca fiind cea mai simplă dovadă a faptului că lumea ființelor născute a fost și rămâne sub imperiul unei maternități eterne. Pentru romanul lui Cărtărescu, maternitatea a fost și a rămas una dintre direcțiile tematice fundamentale, în plan manifest mai degrabă, spre deosebire de reprezentările latente specifice altor scriitori, amintiți în volumul de față.

Cu o miză metafizică, despre existență, scop sau inutilitate, romanul *Solenoid* nu poate fi ușor încadrat între cele două pulsiuni, însă scriitorul, ca orice artist, supus nevoii de a construi, de a ridica o lume, după reguli proprii, unele înțelese, unele intuite sau altele complet străine conștiinței, acționând într-un crepuscul străin de orice lumină a cunoașterii, este supus unor procese inevitabile, marcat cu un stigmat sau buric simbolic, dovadă a umanității sale și a câmpului psihologic specific din care nu poate ieși. Eros și Thanatos, ca forme simple ale pulsiunilor de viață și de moarte, sunt destinații imposibil de ocolit pentru că ele au fost stabilite încă dinaintea nașterii, într-un cod specific tuturor oamenilor care împărtășesc o cultură și un fond vizibil sau inconștient, convenții și mituri mai mult sau mai puțin asemănătoare. Tânărul profesor, erou al textului, atras de cadrul arhaicei sale nașteri, supus unei forme de eliberare completă prin extragerea ației folosite la legarea buricului, „acum

[4] *Ibidem*, p. 12.
[5] *Ibidem*, p. 14.
[6] Thomas Pynchon, *V.*, Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 48.

douăzeci și șapte de ani, îmi legaseră buricul la maternitatea mizerabilă"[7], se află între cele două pulsiuni, energii, într-o scenă care ne justifică și argumentează întreaga ipoteză propusă la debutul primului nostru volum, în capitolele introductive. Un comportament atât dureros, provocator al unei neplăceri reale, dar și supus unui impuls de a fi practicat, îl preocupă pe bărbat: „Câteodată, seara, la culcare, îmi scot șosetele și simt că pielea cărnoasă [...] s-a-ngroșat excesiv. Apuc cu degetele umflătura tare, trag de ea și câte-o jumătate de oră până ce izbutesc să rup o margine, de care trag mai departe [...], tot mai iritat și mai preocupat [...]. Nu pot trage de ea mai departe, căci deja ajung la pielița inervată de dedesubt, la mine cel care simte durerea, dar trebuie totuși să rezolv mâncărimea, neliniștea aia"[8].

Bucata de piele tăiată devine facilitator pentru contemplare și revelație, cu mirosul ei ciudat, parte a vieții cu toate că este doar surplus, „moartă încă de când făcea parte din mine și-mi adăuga câteva grame la greutate"[9]. Simultaneitatea vieții și a morții a fost mai rar exprimată atât de clar, într-un exemplu atât de potrivit, în rândul operelor propuse de noi în aceste două volume ale cercetării. Smulsă, ca parte a unui rit minor, profan și fără semnificație, în afara pulsiunii gestului, pielea este fie aruncată, fie pierdută, fizic și între celelalte straturi ale memoriei, ceea ce animă fragmentul cu acțiuni simbolice, lăsate de scriitor ca firmituri pentru cei dispuși să-i găsească urma sensului: „...pentru ca a doua zi să uit totul cu desăvârșire. Totuși câtva timp șchioapăt ușor: mă doare locul de unde mi-am smuls-o."[10]

Despărțirea de partea moartă a corpului său, ca metaforă strălucită a tuturor episoadelor cu potențial traumatizant pentru memoria unui hipersensibil, trece prin vămile psihicului asemeni unui vis uitat imediat ce omul se trezește din somn. Rămâne, totuși, de fiecare dată, în ciuda a ceea ce psihanaliza a numit *rezistență*, senzația că ceva s-a întâmplat, însoțită de o foarte mică disponibilitate a visătorului de a trece printr-un travaliu de rememorare. Strânsoarea legăturii sau a identificării celor două pulsiuni, regăsite la Cărtărescu în același corp, alături de alte nenumărate forme, este și cea care provoacă durerea în formă reminiscentă, prelungită, pentru ceea ce rămâne.

[7] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 14.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.

Solenoid pare construit pe dihotomii, într-un sistem ideologic completat doar în momentul apariției unui dublu, cu rol de opoziție totală față de idee sau față de personaj. Același proces de sondare a trecutului, ca și cum ar face incursiuni în inconștient, și pe bună dreptate alăturate pentru că cele două, *trecutul* și *inconștientul*, au un generos teritoriu comun, îl poartă pe narator până în tinerețea lui, în timp, să retrăiască un eveniment terapeutic simplu: o serie de injectabile prin intermediul cărora băiatul face diferența între iluzoria frumusețe sau blândețe exterioară și urâțenie. Sarcina administrării tratamentului este împărțită de două asistente extrem de diferite, de la aspectul fizic până la felul în care sunt percepute de ceilalți pacienți. Prima, „frumoasă, blondă, foarte îngrijită" este foarte repede asociată unor dureri îngrozitoare, mai ales prin „scârba femeii aceleia pentru puțoiul cu care urma să aibă o relație intimă..."[11]. Durerea anchilozantă, dincolo de ziua administrării tratamentului, este alternată din fericire de o cu totul altă trăire, în compania unei „femei care te speria de moarte, din primul moment când o vedeai, pentru că nu avea nas [...]. Era măruntă ca un pui de găină, brunetă și cu ochi care poate ți-ar fi atras atenția prin blândețe dacă aspectul de hârcă al feței nu te-ar fi descumpănit cu totul"[12]. În vreme ce la ușa asistentei frumoase nu se află niciodată nimeni, la ușa celei din urmă se află întotdeauna o mare de oameni, pentru mâna ei ușoară și anularea aproape completă a oricărei dureri, ceea ce pune textul în cadrul celor două energii diferite, de viață și de moarte, într-un sens cât se poate de pynchonian.

Prin urmare, în ambele prezențe există urme clare ale convențiilor și ale gândirii de tip stereotip. În vreme ce mai toate studiile sociologice arată că aspectul a devenit singura și cea mai eficientă cale de a comunica și obține rezultate pozitive, Mircea Cărtărescu propune o demitizare a eroului frumos, cioplit în marmură și plin de cele mai alese trăsături. Eros și Thanatos există în același timp, iar diferența se face prin intermediul forței sau al influenței exercitate asupra individului de latura dominantă. Dar, scriitorul român cade, deși pentru scurt timp de cele mai multe ori, și în capcana discursului gratuit, fără nevoia unui filtru și apelează la tehnici din cele mai simple în formularea ideilor, în pregătirea lansării marilor teme ale literaturii sale. Astfel, fragmente ca,

[11] *Ibidem*, p. 19.
[12] *Ibidem*.

„trebuie doar să crezi, să ai credință cât un bob de mușțar. Dacă ești scriitor, scrii”[13], pot pune la grea încercare răbdarea unui lector nerăbdător să încerce romanul celui care a scris nuvelele din *Nostalgia* sau cele trei părți din *Orbitor*.

Alături de tehnica folosirii unor imagini banale prin epuizarea lor, dată de un abuz general, identificăm și o serie întreagă de metafore apropiate de textul lui Kafka. De pildă, „ieșeam în pivnițele altor case, urcam alte trepte, intram în alte camere pustii”[14] reprezintă doar începutul rătăcirilor kafkiene. „Casa mea are zeci, sute sau mii de camere”[15] propune cititorilor, o formă de arhitectură abstractă unde spațiul este supus voinței, conștiinței și, adesea, inconștientului celui care îl umple. De la *zeci* de camere la *mii*, distanța poate fi acoperită doar prin intermediul unei percepții gata să modifice realitatea într-o manieră specifică lui don Quijote, gata oricând să vadă altceva în locul realității obiective, reci, străine.

Ca receptor al literaturii universale, postmodernismul se folosește de multe simboluri identificate de noi deja în cadrul unor scriitori diferiți, care ascund sensuri similare. Casa ca o barcă sau ca un vas, pentru Melville, Hemingway sau Pynchon reprezintă una dintre formele de manifestare ale arhetipului feminin, matern, ceea ce pare să fie valabil și pentru romanul lui Cărtărescu. Mutat într-o casă „în formă de vapor”[16], eroul resimte noul spațiu, străin, în forma sa labirintică, străină prin toate colțurile ei. Pentru imaginarul cărtărescian, o singură cameră pare să fie mai mult decât suficientă pentru viață, urmă a copilăriei descrise în trilogia *Orbitor*, în camera adolescenței unde marile tensiuni erotice sau morbide și-au găsit formă de exprimare sau au devenit sol fertil pentru creația de maturitate.

Dimensiunile hiperbolice ale casei, cu trăsături kafkiene, „m-am rătăcit în propria mea casă. E drept că n-am știut nicicând prea bine câte camere, câte holuri, câte scări și câte culoare are...”[17], arată adevărata natură a percepției spațiului, limitat la trăirile asociate emoțiilor generate de Eros. Redus, de cele mai multe ori, la granițele dormitorului, spațiul necesar vieții este însoțit de unul cu mult mai larg, străin trăirilor și momentelor importante, mort și necunoscut în același timp. Înstrăinarea

[13] *Ibidem*, p. 26.
[14] *Ibidem*, p. 28.
[15] *Ibidem*, p. 84.
[16] *Ibidem*, p. 256.
[17] *Ibidem*.

eroului, cu vădite trăsături kafkiene, de spațiul vieții sau de membrii familiei sale (figura tatălui, mai ales, are aproximativ aceleași trăsături și la Kafka și la Cărtărescu, în linii fizice și privind agresivitatea latentă a impactului figurii paterne asupra copilului) arată drama în devenire și dezvoltare a unei întregi generații, alienate de spațiul sacru de locuit, uriaș prin inutilitatea lui, impusă și cerută în același timp.

Metaforele sau arhetipurile proiectate de scriitor în țesătura romanului, care are peste opt sute de pagini, își arată autenticitatea tocmai prin faptul că sunt similare altor scriitori din paleta literaturii universale. Fără îndoială că o anumită capacitate de a formula și inova prin discurs, prezentă în toată literatura cărtăresciană, ne interesează la fel de mult ca formele inconștientului colectiv, prezente în ciuda diferențelor culturale sau de timp. Atât de amănunțitele și repetatele descrieri făcute de Melville sau de Hemingway, privind barca, nava și catargul, ca element central al mișcării, prin excelență falic, în centrul unui simbol în general al feminității, se manifestă în romanul lui Golding, *Turnul*, cu o forță de neoprit. O secvență ni se pare suficient de grăitoare în ce privește romanul *Solenoid*, dacă avem în vedere cele două reprezentări simbolice, barcă și turn sau catarg. „Turnul, pentru stranietatea și metafizicul căruia am cumpărat, de fapt, casa", este descris de narator mai ales prin accesul spre sus și jos într-o mișcare comună: „multă vreme a fost de neînțeles pentru mine de ce a fost nevoie de scara-n spirală..."[18]. Spațiu al androginiei, noua casă a naratorului primește aproape ritualic fiecare ieșire și intrare a noului proprietar: „intru-n casa mea, întotdeauna, ca într-un mare pântec."[19]

Misterul casei, invizibil pentru mulți, imuni și străini de capacitatea receptării unor stimuli mai degrabă neobișnuiți, se ascunde sub o șapă de beton, sub forma unui *solenoid* spiralat, generator al unei energii specifice vieții. Ceea ce solenoidul emană face parte din capacitatea umană de a percepe, înainte de orice, dincolo de stereotip și de convenție. Facilitator în sinuosul drum spre sine, temă fundamentală pentru opera lui Mircea Cărtărescu, hipersensibil care a făcut vrând, nevrând, și marketing din această calitate, solenoidul devine generatorul unor stări și scene erotice unice în literatura română. Până la ele totuși, culegem doar o mostră mică din stratul literar cărtărescian, relevantă privind imaginarul, viziunea și capacitatea

[18] *Ibidem*, p. 85.
[19] *Ibidem*, p. 83.

de a vedea dincolo de tipar: „bătrânul delira, dar știam mai bine ca oricine că delirul nu e un deșeu al realității, ci o parte din ea, și uneori partea ei cea mai prețioasă”[20].

Trebuie să amintim aici că Marius Chivu atrăgea înaintea noastră atenția asupra felului în care solenoidul ar putea modifica nu doar spațiul din jurul său, ci și felul în care el este perceput: „Solenoidul devine agentul evadării într-o altă dimensiune. Tehnic vorbind, solenoidul este un producător de câmp electromagnetic care modifică proprietățile spațiului din jur și, implicit, percepția umană”[21].

Casa, ca un centru al lumii, spațiu sacru doar prin acțiunea umplerii lui, a locuirii, devine un portal prin sensurile ei ascunse și doar intuite de narator. O formă de alienare, în sensul unei înstrăinări absolute, ca o decorporalizare, se instalează în momentul contactului cu noul spațiu de locuit, atât pentru eroul fără nume al romanului, cât și pentru Irina, femeia alături de care iau naștere cele mai intense pagini de empatie și de sincronicitate spirituală și fizică. Ca extensie reciprocă, protagonistul și Irina se completează atât în planul terestru, al atingerilor însetate de prezența și senzația absolutului, generate de celălalt, cât și în cadrul trăirilor similare: „Mă pipăi pe mine însămi și nu pot crede că sunt învelită în trupul ăsta. Îți dai seama ce-nseamnă să trăiești așa? Să simți în fiecare clipă că ești altcineva, că ești din altă parte, că n-ai nici o legătură cu semenii tăi...”[22]?

De fiecare dată sentimentul naturii străine, dar resimțite acut, prezente dureros fără a și putea fi identificată, se manifestă în vecinătate casei, descrisă de nenumărate ori ca vapor sau barcă. Atracția eroului pentru spațiul sacru, facilitator în drumul spre sine, este dublată de cea a Irinei: „Înainte să am timp să mă-ntreb de unde știa că locuiesc tocmai acolo, tocmai în casa-n formă de vapor [...], femeia palidă și obosită [...] m-a luat de mână [...] până la clădire. Într-o clipă am ajuns în dormitor și n-a mai fost între noi nimic de spus...”[23].

Scriitorul face o concesie cititorilor cu privire la semnificația profundă a prezenței feminine manifeste, a Irinei,

[20] *Ibidem*, p. 81.
[21] Marius Chivu, *Dimensiunea Solenoid* (III), în „Dilema Veche”, nr. 624, 4-10 feburarie, 2016. Vezi și http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/dimensiunea-solenoid-iii.
[22] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 107.
[23] *Ibidem*.

parte a proiecțiilor naratorului și cât se poate de unică în trăirea fiecărui moment la intensitate maximă. În fața ei, după o perioadă de două săptămâni, vede o „soră clorotică, un alt eu însumi”[24], iar trăirea noii înstrăinări este, ca de obicei, asociată spațiului, casei în formă de vapor. Ca metaforă a inconștientului, de obicei la fel pentru imaginarul cărtărescian, aglomerat de subsoluri, beciuri și camere întunecate, casa redevine labirint atâta vreme cât dormitorul, spațiul sacru al Erosului, este evitat, ca unică destinație a casei.

Înstrăinat de Irina, dar regăsit pe sine, orice interacțiune în registrul erotic devine tabu, prin urmare dormitorul unde cei doi levitau de obicei, „goi, împerecheați ca o ciudată monogramă”[25], este ocolit pentru a căuta o altă încăpere, potrivită unei întâlniri lipsite de căutare, unde travaliul și setea nevoii de regăsire s-au estompat și stins. Celelalte camere devin iarăși prilej de rătăcire labirintică, întunecate de spectrul inconștientului unde lumina ajunge foarte rar, asemeni unei dimensiuni morbide și puțin prielnice vieții: „...adâncindu-mă pe culoarele ei întortocheate, cu uși de fiecare parte, cu tablouri din care nu deslușeai nimic, cu câte-o plantă uscată din vremuri imemoriale [...]: fiecare încăpere era nouă, nemaivăzută pân-atunci...”[26]. Dar, nu doar spațiu al Erosului, ci și matern, al regăsirii naturii proprii, arhaice, necontaminate de viața profană, casa în formă de vapor este până în final asociată vieții și unui portal simbolic spre forme noi de existență: „Am asistat, într-adevăr, la nașterea fetiței noastre [...]. Aici, în casa noastră-n formă de vapor.”[27]

Cele trei direcții ale romanului, profesorul și poetul, viața unui om măcinat de schimbare și înstrăinarea resimțită acut și conflictul universului infantil cu cel al artei, presupun atât existența pulsiunii de viață, cât și pe cea a morții. Literatura în sine este, pentru naratorul atât de cunoscut scriitorului, doar o altă formă proteică, în care se întrepătrund cele două energii, ca într-o mașină de „produs mai întâi beatitudine, apoi dezamăgire”[28].

Principiul construit de Gabriel Liiceanu în *Ușa interzisă*, privind întâlnirea lectorului cu scriitorul prin intermediul textului, într-

[24] *Ibidem*, p. 503.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*, p. 801.
[28] *Ibidem*, p. 51.

un exercițiu de re-cunoaștere reciprocă, este demascat de protagonistul lui Cărtărescu, superior și strălucit în pesimismul său exemplar. De pe poziția înaltă a unui geniu, prezent în toate viețile citite, dar și în a sa, prin creația respinsă de marele critic, eroul vede în actul lecturii, după mii de cărți, o banală și deplină înstrăinare definitivă de singura realitate cunoscută: „ai înghițit de-a valma viețile altora, mereu cu o dimensiune în minus față de lumea în care exiști"[29]. Contactul cu alteritatea, benevol, asumat prin exercițiul lecturii, împinge în umbră senzațiile proprii, iar toate promisiunile îmbogățirii, într-o viziune pesimistă și limitată la experimentarea eșecului propriei creații, devin doar minciuni pentru că „ți s-a furat și bruma de realitate pe care o ai."[30]

Solenoid nu ar fi primul text în care Cărtărescu încearcă să construiască o viziune din interiorul unei insecte. Ca influență kafkiană fundamentală, motivul metamorfozei este preluat și explicat în diferite maniere care contribuie, credem noi, chiar la sensurile inițiale, încifrate de Franz Kafka. „M-am simțit, de fapt, ca o insectă prinsă-ntr-o plasă de păianjen, deja infectată cu veninul paralizant..."[31], descrie într-o notă de jurnal eroul romanului, în siguranță față de nemiloasa transformare tocmai prin capacitatea sa critică, de a conștientiza lipsurile unei vieți anormale. Textul face mai multe referiri la oameni și la insecte din perspectiva structurală sau a nivelului de existență, cum ar fi, „insectele sunt animale vii, ca și noi. În corpul lor e tot ce e și-n al nostru: carne, sânge, organe moi..."[32]. Identificarea celor două specii, atât de îndepărtate totuși, se face, de cele mai multe ori, în cadrul metaforic al trăirilor suscitate de orice reprezentare a insectelor pentru civilizația occidentală și, în general, pentru cultură, doar prin reprezentări ale paraziților, dacă avem în vedere tipologia gândacului imaginat de Kafka și a celor propuși de Cărtărescu în operele sale literare. Acel *tertium comparationis* între cele două capete, entități, stă în inutilitatea existenței, redusă doar la câteva informații primite prin intermediul celor mai simpli receptori.

Critica față de sistemul de învățământ, blocat în reflexe complet opuse ideologiei sale, de a pregăti și de a transmite informații și valori, este îndreptată și spre sine, cu o exigență fără compromis, în fragmente de o intensitate neobișnuită pentru

[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*, p. 52.
[31] *Ibidem*, p. 299.
[32] *Ibidem*, p. 329.

literatura română. După cum am mai afirmat deja, sunt reconfigurate simboluri sau metafore folosite înainte, dar sondate suplimentar și utilizate într-o manieră cât se poate de originală. Iată un fragment: „Trăisem toată viața mea pe asfalt, ca o molie-a zidurilor care-ar fi alergat veșnic, cu zecile ei de picioare, pe același calcar coșcovit și ars..."[33]. Toate revelațiile care-i lipsesc lui Gregor Samsa, de unde și metamorfoza sa, ca ultimă etapă a vieții sau, mai degrabă, a unei morți prelungite, insesizabile, fac parte din cadrul cogniților și a conflictelor interioare ale eroului cărtărescian.

Atracția exercitată de ființe târâtoare, mai cu seamă de gândaci, asupra copiilor din toate operele lui Cărtărescu, de la nuvele, trecând prin trilogia *Orbitor* și până în *Solenoid*, este clară și nu ar face decât să adune alte detalii suplimentare, inutile scopului propus aici, dacă am căuta măcar câte o trimitere pentru cele mai importante volume de proză ale scriitorului. Fascinația în fața creaturilor neobișnuite, mai ales prin dimensiunile lor (de unde și geniala idee a lui Kafka, atât de puternic ancorată în imaginarul colectiv) este folosită de Cărtărescu în marea temă a alterității, adesea în mijlocul grupurilor de copii unde toleranța, după cum a demonstrat aproape științific William Golding, este prima calitate sacrificată sau înlăturată. Un gândac, mai exact, o coropișniță uriașă, „cu uriașe labe săpătoare, cu torace puternic, acoperit cu peri"[34], ca reprezentare a unei masculinități încă străine băieților care o observă și o admiră, este prilejul perfect pentru cadrul social ritualic, atins de superstiții și de credințe ascunse în inconștient. Ca pentru a se convinge de existența ei, dar și pentru a se lăsa, prin contagiunea magică, influențați de trăsăturile insectei, atât de pronunțate, băieții (gen deloc întâmplător ales pentru un asemenea scenariu cu rezonanțe specifice universului descris de Golding în *Împăratul mușchilor*) o ating pe rând, „destul de temători, cu degetul. Nu mai văzuserăm o insectă atât de mare, de voinică, atât de evident primejdioasă"[35], motiv pentru care devine, chiar dacă ciudat pentru natura aproape lipsită de importanță a faptului, un secret în comun asumat de toți băieții, ca taină.

O relație strânsă, manifestă, între lumea guvernată de Thanatos și insecte se realizează în roman prin intermediul unei

[33] *Ibidem*, p. 441.
[34] *Ibidem*, p. 489.
[35] *Ibidem*.

secte descrise ca luptând împotriva morții, durerii și a agoniei. Un anumit tip de interacțiune a oamenilor, nu cu diferite simboluri sau soluții, despre care se credea că au efecte miraculoase, ca parte a unui sistem colectiv de reprezentări simple, ci cu insecte, devine obsesie socială, astfel încât „nu mai era vânzătoare, instalator, tâmplar, profesoară sau cerșetor care să nu hrănească, acasă, câte-o lăcustă, o călugăriță, un gândac verde metalic, un cărăbuș, o rădașcă, un gândac de Colorado..."[36].

Inversarea rolurilor, sau reinvestirea insectelor cu trăsături străine de cele ale dăunătorilor, îngrijite acum de oameni, propune subtil o teorie deloc străină scriitorului român: *efectul fluturelui* și *teoria haosului*. O schimbare atât de mică, în planul raportării la insecte, ar trebui să aducă, în armonie cu ipotezele și demonstrațiile teoriei haosului, o schimbare majoră în viața celor care nu mai stereotipizează cum au făcut generații la rând un întreg regn, orientând împotriva lui comportamente de natură distructivă.

Metamorfoza la Cărtărescu este într-un registru diferit realizată, în timp, și cu același rezultat al morții, specific fiecărei întâlniri dintre oameni și cei mai mulți dintre dăunători. Subita transformare, neanunțată de nimic în registrul manifest al vieții, este înlocuită la Cărtărescu, chiar dacă se păstrează finalul și semnele vieții specifice creaturilor destinate pământului și eternei lupte pentru supraviețuire. Oamenii se transformă, în roman, dar nu într-un sens fantastic, kafkian, chiar dacă uneori mutația pare mai aproape ca niciodată: copii, de pildă, sunt văzuți de narator ca „pitici cu capetele mari, cu ochi de insectă..."[37]. Evenimentele din jur, acțiunile și lumea, în schimb, capătă trăsături intolerante cu oamenii, iar în acest sens, scena uriașei statui, și ea unică pentru cadrul literaturii române, omorând un bărbat, devine o sugestie suficientă: „...strivirea lui Virgil ca pe-un gândac de bucătărie"[38], de zeița Damnării.

În general, impactul lui Kafka asupra literaturii lui Cărtărescu poate fi intuit, nu doar speculat, din simbolica meserie asumată de vocea care narează: „misiunea mea este, astfel, una de arpentor și cartograf, explorator..."[39]. Gândacul, prin fragilitatea lui, mai ales în fața oricărei specii determinate să-l omoare sau să-l consume, supus veșnic morții, dar mai

[36] *Ibiem*, p. 647.
[37] *Ibidem*, p. 661.
[38] *Ibidem*, p. 743.
[39] *Ibidem*, p. 99.

rezistent ca orice altă creatură în a-și asuma și adapta viața, este stigmatul sau pur și simplu semnul necesar care marchează ultima parte a drumului spre interior.

În fața unei catedrale fantasmatice, specifice visului și lumii arhetipurilor, atât de generoase în toată opera lui Cărtărescu, eroul întâlnește un copil *însemnat* de prezența unui gândac, ascuns în mâna dreaptă: „«ăsta e semnul, asta e ce-așteptam»"[40]. Copil și adult, ca materializări ale unor realități complet diferite, distanțate de timp și aduse în același loc și în același moment, intră în catedrală, matrice maternă, pentru a întâlni nu un arhetip sau un simbol, valabil pentru întreaga civilizație, ci o prezență cunoscută în cele mai mici și importante detalii – „...mama. În rochia ei cuminte [...] albă cu cercuri negre. Cu șirul ei de mărgele ieftine pe piept. Cu sandalele ei modeste, cu unghiile nefăcute..."[41].

Descărcarea emoțională generată de regret și de un anumit nivel de auto-culpabilizare construiește, în cele din urmă, după mai bine de opt sute de pagini, apropierea de final. Moartea și o anumită atitudine în fața ei, cu atât mai mult în contextul relației intime cu figura maternă, generează o forță de distrugere care trebuie consumată, eliberată pentru ca viața să se poată manifesta netulburată: „«Mamă, niciodată n-am aprins o lumânare pentru tine»"[42]! Eliberarea de imaginea morbidă, apăsătoare prin culpabilizarea niciodată conștientizată, a mamei, face parte din travaliul necesar, purificator și care pregătește, în cele din urmă, o formă de catharsis prea puțin pusă în valoare, poate, de postmodernism la modul general.

Țesătura romanului cărtărescian, după cum era de așteptat, este densă și alcătuită din aproape toate marile teme ale literaturii sale în maniera în care Pynchon se lasă vrăjit de *V.*, atât în romanul cu același nume, cât și în *Curcubeul gravitației*, unde simbolul, ca parte a unui întreg, traducere și sens niciodată în mod definitiv revelat, revine în cele mai surprinzătoare secvențe. Mitologica întoarcere sau călătorie, spre sens și spre împlinirea destinului rămas ascuns pe toată durata parcurgerii distanței, cu dimensiuni în interior și în exterior în același timp, spații ale Erosului, dar și ale morții, este parte a imaginarului cărtărescian dintotdeauna, ca marcă a tuturor scriitorilor sau a creatorilor optzeciști, cu viețile scindate de marea mutație și de eliberare de canoanele regimului de cenzură.

[40] *Ibidem*, p. 812.
[41] *Ibidem*, p. 813.
[42] *Ibidem*.

Evoluând în același timp cu parcurgerea drumului pentru identificarea formulei perfecte (de la poezie și *Levantul*, ca formă strălucită a postmodernismului literar românesc, la *romanul de ficțiune biografică*) scriitorul face din text un corpus viu de metafore filtrate de conștiința hipersensibilă și expusă tuturor stimulilor ca un nerv neprotejat. Straturile romanului cer un efort susținut și o pregătire temeinică din partea oricărui lector, mai ales a celor mai puțini familiarizați cu literatura lui Cărtărescu. Istoriile, fantasmele, miturile și scenele onirice au același teren comun de manifestare, construiesc și dezvăluie sensuri în aceeași măsură. Cu toate că în cele mai multe dintre interviuri scriitorul român susține nonșalant că partea centrală a romanului începe după cel puțin două sute de pagini, noi credem că elemente fundamentale ale scriiturii sale își fac loc printre cele mai multe rânduri, inclusiv cele de început.

Dar, „Centrul romanului" *Solenoid* nu este, nici figura maternă, nici copilăria, nici lupta profesorului sau a poetului de a răzbi prin vămile atât de îndepărtate ale succesului literar. Nici măcar misteriosul solenoid, ascuns sub temelia casei, asemeni unei proiecții care ar putea, la fel de ușor, să nu existe în realitate deloc, în afara conștiinței care îl plasează acolo, nu poate fi pus cu rol de *axis mundi* al universului cărtărescian. Fiecare element în parte contribuie la forma de mandala a romanului, niciodată doar într-o singură nuanță, niciodată doar tributar unei singure teme. Adevăratul roman sau partea sa esențială, cum a numit-o în mai toate declarațiile Cărtărescu, începe pentru lectorul avizat, cu numele scriitorului, deasupra titlului și cu prima pagină de text. Sondarea interiorului, metafora călătoriei sau, uneori, de-a dreptul trecerea prin portaluri și metamorfoze, acoperă întreaga creație a lui Cărtărescu ca mărci unice ale literaturii române. Povestirea ocnașului eliberat de propria sa proiecție, a unui frate de temniță care se dovedește a fi, de fapt, zgomotul „valurilor ce se spărgeau de țărmul stâncos"[43], alături de care ocnașul pune la cale evadarea, reprezintă doar una dintre dovezile de literatură ancorată în psihologia abisală, a existenței întotdeauna dublate de prezența salvatoare a eroului, arhetip cu nenumărate forme.

Nimic din anduranța lui Iov nu pare să fi rămas în cadrul tipologiilor specifice postmodernismului literar, unde suferința cere în mod obligatoriu, întocmai ca în viața reală și nu mitologică,

[43] *Ibidem*, p. 73.

administrarea unui analgezic, indiferent de forma sa. Refuzul tuturor ofertelor lui Thanatos capătă forma unui protest original, iar în cadrul romanului o serie ușor prea lungă de întrebări retorice arată în mod definitiv că nimic din suferință nu mai poate fi acceptat pur și simplu, într-un manifest utopic și ironic pe alocuri: „De unde vine nefericirea? [...] De ce simțim dureri, de ce suferim de boli [...]? Cum a fost aprobat cancerul [...]? De ce s-au smuls dinți [...]? De ce s-au zdrobit oase în accidentele de pe șosele"[44]? Secta pichetiștilor și opoziția lor, pe cât de exemplară pe atât de inutilă împotriva morții, punea în 2015, la nivel social, o problemă care în scurt timp se manifestă chiar în centrul orașului, loc atât de prezent în toată literatura lui Cărtărescu.

Protestele, cu specificul lor, de cele mai multe ori hilar, cu oameni mai degrabă mânați de plictis și de dorința unei acțiuni palpitante, dar totuși într-un cadru controlat și oarecum sigur, au în lumea romanului o miză complet diferită de cea politică, motiv pentru care fiecare dintre cei implicați, fără excepție, prin interiorizarea unui crez, strigă și se opune cu toată ființa realității morbide, obiective, inevitabile. Nu lozinci politice sau versuri simple, cu impact emoțional sau ironic se află pe pancartele pichetiștilor, ci un strigăt neresemnat împotriva lui Thanatos: „«Jos bătrânețea!» [...], «Jos moartea!», «Jos bolile!», «Jos agonia!», «Jos suferința!»"[45].

De această dată, Cărtărescu este cel care duce o idee lansată doar de Pynchon într-o direcție concretă, nouă și în același timp surprinzătoare. Sensul protestului atât de neobișnuit poate fi înțeles mai clar prin intermediul unui alt roman impresionant (și prin dimensiuni), *Curcubeul gravitației*: „în noaptea asta simte puterea fiecărui cuvânt: cuvintele sunt doar la un zvâcnet de ochi distanță de lucrurile pe care le întruchipează"[46]. Protestele pichetiștilor, organizate în special în cadrul nocturn, prin cimitire sau morgă, au în centrul opoziției lor tocmai cuvintele, pentru prima dată puse în ordinea menită să facă dezordine într-un sistem implacabil și, până la urmă, specific vieții. Revolta în tăcere rămâne sterilă, pe când cea exprimată, indiferent de distopia sau utopia celor solicitate, are nevoie doar de cadrul necesar, de un solenoid funcțional care prin câmpul său magnetic să schimbe pentru totdeauna ordinea atât de tulburătoare a lumii.

[44] *Ibidem*, p. 189.
[45] *Ibidem*, p. 190-191.
[46] Thomas Pynchon, *Curcubeul gravitației*, p. 123.

Un adevărat roman al thanatologiei, *Solenoid*, după cum au remarcat cei mai mulți și mai avizați dintre critici, este pe alocuri prea legat de trecut și de lumile create de scriitor. Nicolae Manolescu vede aceleași planuri de acțiune în *Solenoid*, ca și în *Orbitor*, cu diferența că, în trilogie, tonul și prospețimea metaforelor au creat un avantaj greu de resuscitat acum și afirmă, tranșant că, „dacă mă puneți să aleg între aceste planuri (suprapuse, încrucișate, îmbârligate, confundabile), nu ezit a-l prefera pe cel dintâi. Cu alte cuvinte, Orbitor 1..."[47].

În acest sens, și noi observăm, de pildă, obsesia crimei ritualice, sacrificiale, imposibil de înțeles și de justificat, într-o manieră similară, poate chiar identică. Sacrificarea umbrei băiatului Vasili, descrisă în prima parte a trilogiei amintite, pentru ca poporul său să poată trece apa înghețată fără riscuri, într-o copcă făcută în gheață, revine în *Solenoid* sub forma unei crime de neînțeles, în spatele căreia se ascunde ceva mai mult decât brutalitatea gratuită: un bărbat este osândit la moarte pentru „că-și omorâse nevasta și-o slobozise în cine știe ce copcă din râu"[48]. Ca expresie a morții și a vieții, romanul lui Cărtărescu face trimiteri dese, incursiuni în istoria din ce în ce mai puțin cunoscută cercurilor de tineri pentru care comunismul și tabuurile sale reprezintă doar informații din manualul de istorie. Aplicând cele două mărci universale, ale Erosului și ale lui Thanatos, cadrului școlar, unde eroul său proiectat, ca de obicei, își desfășoară activitatea, Cărtărescu reinterpretează un scenariu cunoscut pentru toți cei care au experimentat rigorile specifice regimului unic. Viața clocotitoare a copilăriei, imposibil de strunit de cele mai multe ori, pusă în situația de a-și asuma rolul intonării sau cântării versurilor patriotice, la ocazii festive, încetează să mai existe, intră într-o formă de latență temporară, ca o moarte de scurtă durată strălucit sugerată de scriitor. „Ciudat, versurile, ca și muzica, sunt pline de însuflețire, și totuși e imposibil să-i faci pe copii să aibă alte figuri decât ale unor cadavre. Treizeci de cadavre de copii [...], cântă, la serbări și concursuri, cântece însuflețitoare"[49], descrie naratorul, perfect conștient că metodele de „înveselire" cu forța, amenințarea sau bătaia, nu pot obține aceleași rezultate ca libertatea copiilor de a fi. În așteptarea momentului cântării, în spatele scenei, indiferent

[47] Nicolae Manolescu, *Cronică literară: fratele meu geamăn*, *scriitorul*, în „România Literară", Nr. 2, 2016; cf. și http://www.romlit.ro/fratele_meu_geaman_scriitorul.
[48] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 216.
[49] *Ibidem*, p. 238.

de școala de proveniență, toți copiii se comportă identic: glumesc, râd, în cele mai sincere manifestări ale vârstei, asociate de narator, indirect, cu însăși fiorul vieții: „suiți pe scenă, intră în putrefacție. Obraz lângă obraz, țepeni îngeri oliv, cu ochi teribil de triști, deschid doar gurile..."[50].

Spațiul generator al creației, Mina Minovici, reapare în roman, după cum observa și Ștefan Borbély, când afirma că „așa cum am văzut deja și-n *Orbitor*, scriitorul urmărește cu predilecție declanșarea ca atare a «motorului paranoic» - câteodată biologic, alteori epidemic, chiar thanatic, când face o vizită la Institutul de Medicină Legală «Mina Minovici»"[51]. Simultana prezență a celor două energii sau pulsiuni este descrisă și prin intermediul muzeului tuturor aberațiilor incompatibile cu viața în care tronează, suveran, „penisul lui Terente [...] Gioconda acestui Luvru morbid..."[52]. Amputat, amintirea unei figuri colorate a istoriei mai puțin cunoscute, devine central pentru semnificația muzeului prin erotismul său neîmblânzit, sălbatic, supus în cele din urmă prin moarte. Ca marcă a lui Shiva, organul genital, devenit acum obiect de atracție turistică, poartă, mai degrabă, semnificații erotice imposibil de estompat sau de îndepărtat. În general, trebuie să remarcăm că literatura celor mai mulți dintre scriitorii care s-ar putea încadra în postmodernism se folosește de dimensiunea erotică, atât cu o libertate acceptată în general, deja, de cititorii din toate categoriile, cât și cu sensuri multiple, transformând iubirea, de multe ori fizică, într-un adevărat portal spre altceva. Aproape de fiecare dată textul cărtărescian ritualizează ceea ce poate părea la prima vedere un erotism superficial. Vaschide este în economia umană a romanului unul dintre eroii exemplari în acest sens, pentru alegerea sa, străduință și căutare, în egală măsură dulce și amară, de a petrece fiecare noapte alături de o femeie nouă, conștient că trupul este doar un portal pentru „edificiul iubirii carnale", pe când centrul iubirii, din creier, „deschide un labirint de cărări, întunecate și arzătoare"[53].

Celălalt, perceput prin intermediul lui Eros, devine element facilitator al cunoașterii de sine, partener și ghid prin intermediul unei apropieri intime. „Vaschide privea sexul ca pe-

[50] *Ibidem*.
[51] Ștefan Borbély, *Mircea Cărtărescu – Portret interior* (6), în „Vatra", martie 24, 2016; vezi și https://revistavatra.org/2016/03/24/mircea-cartarescu-portret-interior-6/. Cf. și Ștefan Borbély, *Simetrii și Discrepanțe*, Florești, Editura Limes, 2017, p. 65-75.
[52] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 363.
[53] *Ibidem*, p. 590

un adevărat portal către adevăratul palat, care era creierul”[54], se precizează în roman, în sensuri cât se poate de psihanalitice, care par menite să arate nu doar importanța sexualității în dinamica socială și a relațiilor interumane, ci și calea spre interior, fundamentală oricărei apropieri de entități străine. Altfel spus, pentru Cărtărescu, la modul general, alteritatea devine prilej de contemplare a propriei existențe, iar cunoașterea celui diferit nu face decât să genereze cunoaștere în singura dimensiune reală, adevărată – cea proprie.

Metaforele postmodernismului în privința celor două pulsiuni au o bogată încărcătură culturală, fără de care imaginile variate și complexe ale narațiunii rămân forme simple și oarecum nepotrivite în contextul general al romanului. După cum Cervantes încifrează în figura lui don Quijote elemente structurale, aparținând imaginii divinității și arhetipului salvatorului, Cărtărescu se folosește de figura unui portar bețiv, Ispas, pentru a formula un *imago christi* cu toate datele postmodernismului, contradictorii, umane și divine, necesar lumii și complet ignorat în același timp. Cuvintele bărbatului, atins de aburii bahici, ca de obicei, adresate unor mecanici gata să-l batjocorească mai degrabă, au darul de a trezi senzații sau informații îngropate adânc de uitare, cu referire la promisiunea Mântuitorului față de apostoli: „Le spuse atunci niște vorbe pe care le ținuseră minte, în ciuda votcii proaste care le ieșea și pe ochi, fiindcă parcă le mai auziseră undeva: «După un timp nu o să mă mai vedeți [...], și apoi, după un timp, iarăși o să mă vedeți»”[55].

Mircea Cărtărescu nu se simte în siguranță să lase doar câteva sugestii subtile în text despre arhetipul eroului, așa că, spre final, cedează tentației de a oferi din ce în ce mai mult și mai transparent. În note ironice, imaginarul cărtărescian pune scena emblematică a morții, a dispariției, a ridicării și a reapariției Mântuitorului în cel mai terestru cadru cu putință, unde pe bună dreptate, spiritualitatea și-a găsit loc și adăpost în trupul unui bărbat atins de patima alcoolului, Ispas. Cu toate trăsăturile specifice imaginarului creștin, „mi se părea gălbejit, neras și urduros [...], totuși învelit într-un fel de mantie de palidă lumină”[56], Ispas este poate cel mai uman Hristos din literatura română și, deloc imposibil, universală.

[54] *Ibidem*, p. 591.
[55] *Ibidem*, p. 506.
[56] *Ibidem*, p. 724.

Golit aproape complet de dimensiunea spirituală, bărbatul vede, simte și gândește doar ancorat în cel mai simplu plan de existență. Cu toate că în primul plan de lectură pare că Ispas face referire la credința în extratereștri și o potențială răpire, ridicare la cer pentru diferite scopuri, repetarea apelativului „fraților", alături de unele descrieri care folosesc simboluri specifice doar sfinților și mitologiilor, prin sugestia de mandala, devin semne ale unei duble semnificații, cu un conținut latent: „...am știut, fraților, că ăi din cer, ăia cu farfuriile, încă de mic a pus ochii pe mine. Da, pe mine, așa cum mă vedeți, că ei nu se uită la fața omului, sau dacă-i bețiv sau curvar, la altceva se uită ei..."[57].

Simplitatea faulkneriană a personajului, limitat din toate punctele de vedere, redus de o dependență distructivă, nu exclude posibilitatea ca bărbatul să fie *cel ales*, eroul salvator, martir care, prin suferința sa tragică, inevitabilă, să producă mutații în rândul celorlalți și a pichetiștilor, în căutarea unui lider real, pe pământ. Lumea simplă, a revelațiilor interzise sau adaptate de imaginarul colectiv, trecute printr-un filtru al domesticirii și îmblânzirii simbolurilor abstracte, atât de străine, devine marcă a întregii omeniri, blocate în tipare de înțelegere, ghidate de hărți proprii, incapabile să mai vadă formele și lumea în adevărata lor natură.

În spatele figurii cu dimensiuni comice a lui Ispas, stă destinul tragic al lumii, așteptând, imaginând și sperând ca salvarea să vină sub forma îngăduinței de oriunde, din exteriorul lor. „«N-a fost cinstiți cu mine»"[58], se lamentează bărbatul în timp ce arată diferențele uriașe dintre așteptările sale și realitățile trăite alături de metafora zeilor, extratereștrii: „«Nu asta am vrut io de la ei. Nu s-a arătat să mă-ntrebe ce e cu lumea asta [...]. Nu m-a întrebat ce e de făcut, cum trebuie îndreptate toate lucrurile [...]. Crezusem c-o să-mi arate puterile lor [...]. Mă gândeam c-o să-mi spună leacul tuturor bolilor [...]. Și io, fraților, asta mi-e crucea, aș fi coborât înapoi la oameni și le-aș fi spus tot, tot, fără bani, fără arginți...»"[59].

Prin urmare, Ispas trece printr-un ritual inversat, pentru că mai întâi este ridicat spre cer și abia ajuns la destinația atât de importantă pentru el, încep chinurile unei răstigniri simbolice,

[57] *Ibidem*, p. 725.
[58] *Ibidem*, p. 728.
[59] *Ibidem*.

repetate de bărbat imediat ce revine pe pământ și își arată rănile chinurilor. În gesturi lipsite de orice reprezentare a încălcării unui tabu social, Ispas se dezbracă pentru a-și arăta urmele chinurilor, sub forma unei carcase transparente prin care se văd toate organele funcționând, mișcându-se și demonstrând la modul cel mai concret existența vieții în interiorul unui om prins de prea mulți ani într-o viață morbidă.

Fragmentul este menit să întărească, în ciuda sensurilor morbide evidente, faptul că existența este independentă de distrugerea umană, adesea îndreptată spre sine: „Inima se vedea zvâcnind ritmic între plămânii elastici, diafragma se ridica și cobora în ritmul respirației, iar intestinele și vezica, de carne verzuie și moale, adăposteau între ele lobii ficatului, evident mărit și bolnav"[60]. Verbe sau cuvinte ale acțiunii, active, sugerează că, în ciuda unui comportament și a unei vieți parcă dedicate lui Thanatos, viața rezistă și devine acum, ca stigmat pentru cei nevrednici, vizibilă în formele ei viscerale, carnale. Nerăbdător, poate și neîncrezător, dar perfect conștient de metafora sa și de resorturile ei culturale, scriitorul se asigură că nimic din conținutul ascuns nu rămâne *prea ascuns*, inaccesibil cititorilor și dezvăluie ceea ce ar fi putut fi o metaforă perfect echilibrată în privința sensurilor ei manifeste și latente. Angoasa în privința profunzimii sau a transparenței textului devine clară când, la fel de evident ca un băț în ochi, textul face din Ispas un Mântuitor întunecat, pentru o lume la fel de tenebroasă, singura capabilă să-l mai primească: „«Ecce homo», ai fi spus privind împletirea de cărnuri, oase, mațe și prapuri care este fiecare dintre noi..."[61].

Cheia se oferă la schimb cu o cale nouă de interpretare, totuși, pentru că Ispas, prin naivitatea orizontului său, comun întregii lumi la un moment dat, este cu adevărat măsura tuturor celorlalți oameni, construiți și mișcați de aceiași mușchi, organe și pulsiuni, ascunse vederii, dar vizibile în fiecare clipă a vieții lumii. Durerile groaznice, inumane, evocate de Ispas, readuc în atenția oricărui cititor chinurile lui Santiago, necesare și de neocolit figurii eroului, indiferent de natura sa. Agonia lui Santiago, restrânsă în câteva rânduri în *Solenoid*, are același final, identic. Prăbușirea bătrânului pescar, cu brațele larg desfăcute, în formă de cruce, este reluată simbolic de Ispas, care „ridică brațele la orizontală, ca toată lumea să vadă mai bine..."[62].

[60] *Ibidem*, p. 729.
[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*.

Întocmai ca în romanul lui Pynchon, *Curcubeul gravitației*, moartea este pentru universul protagoniștilor proiectați de către scriitor în lumi biografice și ficționale în aceeași măsură, singurul element necesar vieții în marea schemă a existenței, unde nimic de pe pământ nu se poate acoperi cu iluzia aceleiași forme la nesfârșit. Nemurirea, pe de altă parte, există, dar într-o dimensiune și formă necunoscute, greu de acceptat prin testul alterității, mai important ca niciodată în ultima clipă a vieții: „un șir lung de morți, căci toți murim în fiecare clipă ca să ne transmutăm, asemenea pagurilor, într-o cochilie mai încăpătoare"[63].

Misterioasa grupare a pichetiștilor, militând și protestând împotriva morții și a suferinței sub orice formă, acționând pe toată întinderea romanului, se organizează împotriva lui Thanatos animați de disperare și de deznădejde și nu de Eros în forma sa pură, ca dorință spre nemurire și viață. Vicierea demersului lor tragic, destinat să nu schimbe nimic, arată profunzimea scenariilor construite de Mircea Cărtărescu, în rolul său de Creangă contemporan, cu povestiri în care copilăria și adolescența fac parte din rezervoarele centrale ale demersului literar.

Fin cunoscător al ipotezelor psihanalitice freudiene, dar și jungiene, scriitorul le speculează în scene de o intensitate benignă, în limitele unei literaturi române care nu ar putea suporta un postmodernism pynchonian, eliberat cu adevărat de orice inhibiții, indiferent la reacțiile susținute de pudibonderia colectivă ca emblemă și prilej de mândrie socială. Când Mircea Eliade punea figura maternă din centrul mitului lui Oedip în ipostaza generală a pulsiunii de viață, ca materializare a unei trăiri complexe, imposibil de redus la un singur simbol sau exemplu, arăta că psihanaliza nu a făcut decât să propună o direcție, fără a o și urma până la capăt în teoretizarea și analiza atât de cunoscutului complex Oedip: „Căci propriu-zis Imaginea Mamei este adevărată, iar nu o mamă sau alta [...] această dorință exprimă mai multe lucruri în același timp, pentru că ea este dorința de a reintegra starea de beatitudine a Materiei vii..."[64].

Într-una dintre scenele memorabile, puternice, specifice prozei cărtăresciene, încă din perioada nuvelelor și a trilogiei, se folosește ideea de incest, uneori direct, fără filtrul simbolic, cum

[63] *Ibidem*, p. 828.

[64] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 18-19.

se întâmplă în primul volum din *Orbitor*, în fragmentul orgiei susținute de fumul macului. Alteori, însă, cum este cazul romanului *Solenoid*, acțiunea oedipală este mult nuanțată și trecută prin procesele creatoare, la limita oniricului cu activitatea fantasmatică. În fața unei figuri cunoscute, așa cum Jocelin se teme, în timp ce recunoaște totuși ceva din figura sa reflectată, eroul vede trăsăturile mamei, străine totuși, lipsite de sentimentul familiarității și al intimității anilor petrecuți împreună. Din figura maternă, atât de prezentă în toată opera lui Cărtărescu, pentru prima dată cu adevărat, femeia devine arhetip generator de viață, descrisă în toate notele ei străin-cunoscute, intuite și simțite fără uzul rațiunii sau al amintirilor: „Femela unei specii grotesc asemănătoare celei a noastre. Lividă și fără vestminte [...]. Nici proporția membrelor ei nu era omenească[65] [...]. Cineva în mine îi zicea «mama», dar nu-nțelegea prin asta că era propria mea mamă. Era o mamă, pur și simplu, care mă privea cu ochi întunecați, de embrion sau de insectă [...]. Apoi am făcut dragoste într-un mod pe care nu-l înțeleg și nu-l pot descrie"[66].

Erosul este, prin urmare, flux generat înainte de orice de matricea maternă, ca viață sub formă pură, lipsită de convenții sau traduceri, de câștiguri sau de limitări culturale. La început, ar spune orice erou cărtărescian, nu a fost cuvântul sau a existat în măsura în care a fost rostit de o mamă. Fără trăsături care să faciliteze *re*-cunoașterea sau identificarea, dar totuși suficient de expresivă încât fiecare om să poată vedea în ea maternitatea generatoare a energiei imposibil de inhibat, pentru totdeauna opuse morbidității, destinate în același timp să o completeze.

Viitorul rămâne pentru totdeauna incert și se schimbă în funcție de nenumărate variabile, imposibil de cuprins de o singură minte, oricât ar fi ea de strălucită. Haosul specific lumii, iluzia controlului, se proiectează și asupra *prezentului*, de cele mai multe ori clipă străină, trăită într-o stare de alienare și de indiferență totală, în gesturi și în vieți mecanice, atât de cinic prezentate de scriitori, a căror luciditate a generat metafore imune trecerii timpului. Mai rămâne *trecutul*, ca dimensiune esențială pentru cei mai mulți dintre psihanaliști și credincioși deopotrivă. Greșeala, trauma, păcatul, se află aproape

[65] Se păstrează aici o tendință kafkiană, asumată de scriitor și despre care am discutat deja, de a hiperboliza trăsăturile de bază ale persoanei vizate de intima descriere a eroului, în cazul lui Cărtărescu, de cele mai multe ori, mama.
[66] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 751.

întotdeauna în spate și cer o întoarcere în timp, un moment al retrăirii, resuscitării lor din greul mâl al inconștientului și asumării pentru scopul final – eliberarea. *Amintirile* lui Creangă fac același lucru, rearanjând și încheind terapeutic, umoristic, pur românește, episoade cheie din viața și evoluția naratorului. Că așa a fost sau nu în realitate contează mai puțin, pentru că perspectiva psihocritcii și a psihanalizei, în general, susține destul de clar că odată imaginate sau fantasmate, au aceeași forță ca orice realitate manifestă, atât pentru emițător, cât și pentru receptor sau receptori. „Mi-am pregătit armele pentru confruntarea finală”[67], susține naratorul înainte de ultima secvență a romanului, angrenându-se, ca de obicei, în trecutul morbid, strălucit faulknerian, simbolizat prin „dințișorii mei de lapte”[68], puși în ordine pe albul hârtiei de scris. Viața în forma ei adevărată, fără simboluri, încheie romanul într-o împlinire pe care eroul o accesează în cele din urmă prin intermediul scopului găsit, punct definitiv rătăcirilor prin labirintul interior, nelimitat în chiar formele sale care invită spre rătăcire.

Rolul de tată, protector, prezent, dedicat, unit cu centrul, format din câțiva oameni, până la identificare, reușește să ofere, în cele din urmă, sentimentul nemuririi, real tocmai pentru că este resimțit așa, sau, în egală măsură, poate că este doar o proiecție a celui care scrie, de această dată... aici: „Vom rămâne acolo pentru totdeauna, la adăpost de înspăimântătoarele stele”[69].

[67] *Ibidem*, p. 803.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*, p. 837.

9. În loc de concluzii

Despre Cervantes, ca și despre Shakespeare, informațiile privind biografia sunt fie limitate, fie învăluite într-o aură de mister, specifică figurilor proeminente ale culturii asupra cărora s-au aplecat generații întregi de biografi și cercetători, critici, unii mai bine pregătiți decât alții. Având în vedere că din vechi timpuri, consumul informațiilor a fost educat mai puțin de calitatea dovedită, reală și mai mult de cea sensibilă sau afectivă a faptelor prezentate, e simplu de imaginat cum unele speculații ale cercetătorilor au putut naște adevărate curente și ipoteze privind întreaga activitate artistică.

În spațiul nostru cultural, de pildă, moartea lui Eminescu a împărțit lumea criticilor și a biografilor în cel puțin două direcții opuse, ambele susținute cu vehemență. Dar, poate că moartea unui mare poet român nu ne oferă cadrul potrivit încheierii acestui studiu, așa că revenim la prozatorii rămași în memoria colectivă prin capodopere a căror profunzime continuă să surprindă. Admirația pentru orice biograf este un sentiment natural, având în vedere munca de detectiv și timpul necesar pentru a investiga direcții și biblioteci care nu garantează întotdeauna rezultate sub forma celor așteptate de cel care susține un asemenea demers. Însă, ceea ce ne-a interesat pe noi nu este, în mod direct și nici necesar, legat de un demers în biografia scriitorilor. Asemenea informații, despre evenimente importante ale vieții acestora, cu date și momente concrete, devin suport, mai degrabă, în abordarea analitică *a operei*, în care se ascund informații personale, în spatele fiecărei metafore aparent minore în economia narațiunii sau în marile teme care au mișcat motorul creator. Dacă rămânem la exemplul lui Cervantes, putem susține, cu oarecare încredere, că opera sa are toate datele pentru a stabili o serie de repere ale creatorului, imposibil de identificat uneori chiar în cazul scriitorilor despre a căror viață informațiile abundă. Instrumentele și modul lor de

folosire, mitocritice, psihanalitice sau cu abordare a arhetipurilor fac aici diferența între revelație, noutate și banal.

Cu un spirit analitic deosebit, a cărui prospețime critică a adus adevărate beneficii operelor dificile ale literaturii americane, dacă ar fi să ne rezumăm doar la o direcție a cercetătorului, Mircea Mihăieș vedea în orice creație, în același timp, o jertfă: „autorii trag în moarte și cheia comorii. Nu lasă în urma lor decât un cifru. Dar și acela incomplet. Posibila lui interpretare reprezintă tot un act de creație: o *rescriere* parodică, polimorfică, suprapusă intențiilor bănuite ale autorului. O răzbunare, în fond. Adică o formă a apropierii de un text care a închis în sine nu numai ideile autorului, ci și pe acelea absorbite de către cuvintele saturate de cuvinte”[1].

Fără îndoială că sentimentul dramatic al unei munci zadarnice, pe lângă țintă, fără contact cu filonul intim al creației, planează întotdeauna asupra oricărui act critic, însă procesul rescrierii, invocat de profesorul și criticul român, ca identificare cu demersul unic și sacru al scrierii inițiale, aduce un sentiment al sublimului, o apropiere de orizontul până nu demult, străin. El justifică și ne-a oferit, pentru cele peste șapte sute de pagini cât adună aceste două volume, energia necesară finalizării acestui travaliu, iar timpul și, mai ales, lectura lor repetată vor pune întregul nostru demers în cadrul cel mai potrivit.

[1] Mircea Mihăieș, *Cartea eșecurilor. Eseu despre rescriere*, p. 207.

Bibliografie:

Abastado, Claude, *Germinal. Émile Zola*, *Analyse critique*, Paris, Hatier, 1991.

Adler, Alfred, *Cunoașterea omului*, Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Științifică, 1991.

Adler, Alfred, *Sensul vieții*, Traducere, cuvând înainte și note de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura IRI, 1995.

Alexandrescu, Sorin, *William Faulkner*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Alighieri, Dante, *Divina comedie*, *Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul*, în traducerea lui George Coșbuc, Iași, Editura Polirom, 2000.

Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, Traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura Trei, 2004.

Aristotel, *Poetica*, Traducere de acad. prof. C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957.

Askenasy, Hans, *Canibalismul de la sacrificiu la supraviețuire*, Traducere din limba engleză de Irina Nicolaescu, Ploiești, Editura Eleusis, 1996.

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Traducere de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 2000.

Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970.

Bahtin, Mihail M., *Dubla orientare a genului spre realitate*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Traducere de Marian Papahagi, Postfață de Ion Pop, Cluj, Editura Echinox, 1994.

Bataille, Georges, *Literatura și răul*, Traducere din limba franceză, introducere și note de Vasile Zincenco, București, Editura Univers, 2000.

Bădulescu, Dana, *Early 20th Century British Fiction, Modernism*, Part II, Iași, Casa Editorială *Demiurg*, 2006.

Băleanu, Carmen Mirela, *Eros și Thanatos în proza fantastică românească*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2010.

Bârleanu, Călin-Horia, *Antropologie şi comunicare interculturală*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015.

Bârleanu, Călin-Horia, *Generația Xanax*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – *„Alte lumi"*, Nr. 8/2011, Editura Universității „Al. I. Cuza", p. 25-31.

Bârleanu, Călin-Horia, *Împărăţia muştelor sau „Omul sfinţeşte locul*, în *Lucrările Colocviului Internaţional* «Omul şi Mitul», *Ființa umană și aventura spiritului întru cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare,* Ediția a II-a, Suceava, 1-3 Noiembrie, 2007, p. 293-299;

Bârleanu, Călin-Horia, *Shakespeare și Cervantes între imaginar*, *real și un arhetip – Imago Christi*, în *Meridian critic*, *The discours of clothing* (II), Annals Ştefan cel Mare University of Suceava, Philology Series, No. 2/ 2016 (volume 27), Editura Universităţii „Ştefan cel Mare" din Suceava, 2016, p. 93-98.

Bârleanu, Călin-Horia, *Simboluri în literatură*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2016.

Bârleanu, Călin-Horia, *Sub semnul pulsiunii. Eros și Thanatos în literatură*, Vol. I., Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

Bârleanu, Călin-Horia, *Urmele subconștientului dostoievskian*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „Măşti", Nr. 9/ 2011, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", p. 15-30.

Berdan, Lucia, *Totemism românesc*. *Simboluri mitice arhetipale în obiceiuri*, *ceremonialuri*, *credințe*, *basme*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2001.

Berdiaev, Nikolai, *Filosofia lui Dostoievski*, Traducere din limba rusă de: Radu Părpăuță, Iași, Editura Institutul European, 1992.

Biberi, Ion, *Eros*, București, Editura Albatros, 1974.

Bîrleanu, Neculai I., Tătărași-Baia, 2 iulie 1965, în George Călinescu, *op. cit.*, p. 206.

Bokanowski, Thierry, *Sándor Ferenczi*, Traducere din limba franceză Magda Ionescu, București, Editura Fundației Generația, 2003.

Boncu, Ștefan, *Psihologie socială* (curs susținut la Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației, UAIC), Iași, Editura Universității "Al. I. Cuza", Iași, 2004.

Borbély, Ștefan, *Mircea Cărtărescu – Portret interior (6)*, în „Vatra", martie 24, 2016.

Borbély, Ștefan, *Simetrii și Discrepanțe*, Florești, jud. Cluj, Editura Limes, 2017.

Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.

Brăescu, Ion, *Emile Zola,* București, Editura Albatros, 1982.

Bryant, John, *Moby-Dick as Revolution*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 65-90.

Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Carey, Gary, Cliffs Notes on Faulkner's *The Sound and the Fury*, Editor Gary Carey, Lincoln, Nebraska, C. K. Hillegass, 1970.

Călinescu, George, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Cărtărescu, Mircea, *Jurnal I*, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007.

Cărtărescu, Mircea, *Jurnal II*, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2007.

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, București, Editura Humanitas, 1993.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*. *Aripa stângă*, Ediția a 2-a, București, Editura Humanitas, 2002.

Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, Vol. 2, *Corpul*, București, Editura Humanitas, 2008.

Cărtărescu, Mircea, *Solenoid*, București, Editura Humanitas, 2015.

Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partea întâi, Traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Cervantes, Miguel de, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Partea a doua, Traducere de Edgar Papu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Chabás, Juan, *Istoria literaturii spaniole*, Traducere, studiu introductiv, note și *O privire asupra literaturii spaniole actuale* de Doina Maria Păcurariu, București, Editura Univers, 1971.

Challemel-Lacour, C., în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Postfață de Toader Paleologu, Iași, Editura Polirom, 1998.

Chasseguet-Smirgel, Janine, *Psianaliza artei și a creativității*, Traducere din limba franceză de Georgeta Mitrea, București, Editura Trei, 2002.

Chivu, Marius, *Dimensiunea Solenoid* (III), în „Dilema Veche", nr. 624, 4-10 feburarie 2016.

Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995.

Ciobanu (Marțole), Daniela-Maria, *Shakespeare în limba română: Macbeth*, Teză de doctorat, Conducător științific: Prof. univ. dr. Ioan Oprea, Suceava, 2014.

Ciubotaru, Ion H., *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea Trecere)*, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, 1986.

Colcord, Lincoln, *Notes on „Moby Dick"*, în *The Recognition of Herman Melville*, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, p. 174-187.

Connor, Steven, *Postmodernism and literature*, în *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Edited by Steven Connor, New York, Cambridge University Press, 2004.

Connor, Steven, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Edited by Steven Connor, New York, Cambridge University Press, 2004.

Constantine, David, *Kafka's writing and our reading*, în *The Cambridge Companion to Kafka*, p. 9-24.

Crainic, Nichifor, *Dostoievski și creștinismul rus*, Cluj, Editura Anastasia, 1998.

Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, volumul 2, București, Editura Cartea Românească, 1995.
Cristea, Valeriu, *Interpretări critice*, București, Editura Cartea Românească, 1970.
Cristea, Valeriu, *Tânărul Dostoievski*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
Cristian, Alin, *Etos românesc și sacrificiu*. *A fi înlăuntrul fenomenelor*, București, Editura Eminescu, 1998.
Cruz, Anne J., *Psyche and gender in Cervantes*, în *The Cambridge Companion to Cervantes*, Edited by Anthony J. Cascardi, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 186-204.
Cuțitaru, Codrin Liviu, *Balena albă – o experiență mesmerică*, în „România Literară", Anul XLII, nr. 43/ 30 octombrie 2009, p. 28.

da Vinci, Leonardo, *Codex Atlanticus*, *apud*. Sigmund Freud, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*.
Darwin, Charles, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, Tradusă din limba engleză Ion E. Fuhn, București, Editura Academiei R. P. R., 1957.
de Balzac, Honoré, *Opere,* Volumul I, În românește de Pericle Martinescu și Petre Solomon, Studiu introductiv de Theodosia Ioachimescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
de Unamuno, Miguel, *Viața lui Don Quijote și Sancho Panza*, În românește de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București, Editura Univers, 1973.
Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka*. *Pentru o literatură minoră*, Traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura ART, 2007.
Delumeau, Jean, *Păcatul și frica. Culpabilizarea în Occident (Secolele XIII-XVIII)*, vol. I, II, Traducere de Ingrid Ilinca Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1998.
Dewberry, Elizabeth, *Hemingway's journalism ant the Realist Dilemma*, în *The Cambridge Companion to Hemingway*, Edited by Scott Donaldson, New York, Cambridge University Press, 1996.
Diatkine, Gilbert, *Jaques Lacan*, Traducere din limba franceză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2002.
Dicționar de psihanaliză. *Semnificații*. *Concepte*. *Mateme*, Sub direcția lui Roland Chemama, Traducere, avanprefață și completări privind psihanaliza în România de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997.
Dicționar explicativ al limbii engleze, *The Penguin English Dictionary*, Consultant editorial Robert Allen, Traducere de Dan Dumitrescu, București, Editura Litera Internațional, 2005.
Dimitriu, Rodica, *Aldous Huxley în România*, Iași, Editura Timpul, 1999

Dostoievski, F. M., *Crimă și pedeapsă*, Traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, Prefață de Mihai Novicov, București, Editura Minerva, 1962.

Dostoievski, F. M., *Frații Karamazov*, *Roman în patru părți și epilog*, vol. I, traducere de Ovidiu Constantinescu și Isabela Dumbravă, București, Editura Cartea Românească, 1986.

Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 1, Studiu introductiv de Tudor Vianu, Aparatul critic de Tamara Gane, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Dostoievski, F. M., *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Dostoievski, F. M., *Opere,* Volumul 4, *Romane*, *nuvele și povestiri (1862-1869)*, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Dostoievski, F. M., *Opere în 11 volume*, Volumul 9, *Frații Karamazov*, Traducere de Ovid Constantinescu și Izabella Dumbravă, Aparatul critic de Ion Ianoși, Editura Univers, București, 1972.

Dragomir, Leonid, *Nietzsche și Freud: Un eseu asupra ideii de inconștient*, București, Editura Trei, 2006.

Drob, Sanford L., *Ghid de lectură la Cartea Roșie de C. G. Jung*, Cuvânt înainte de Stanton Marlan, Traducere din engleză de Manuela Sofia Nicolae și Victor Popescu, București, Editura Trei, 2016.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală,* Traducere de Marcel Aderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieții religioase*, Taducere: Magda Jeanrenaud și Silvia Lupescu, Iaşi, Editura Polirom, 1995.

Durkheim, Émile, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Traducere: Magda Jeanrenaud și Silvia Lupescu, Iaşi, Editura Polirom.

Eco, Umberto, *Cititorul model*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.

Eco, Umberto, *Pădurile posibile*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de: Oana Fotache, Anca Băicoianu, București, Editura Universității București, 2005.

Edinger, Edward F., *Ego și arhetip*, *Individuarea și funcția religioasă a psihicului*, Traducere din limba engleză Claudiu Pănculescu, Studiu introductiv Lavinia Bârlogeanu, București, Editura Nemira, 2014.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Ediția a III-a, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2013.

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ediția a II-a, I. De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis, Traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991.

Elliott, Emory, *Wandering To-and-Fro*. *Melville and religion*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 167-204.

Ellis, Bret Easton, *American psycho*, Traducere şi note de Mihnea Gafiţa, Iaşi, Editura Polirom, 2005.

Enescu, Radu, Franz Kafka, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, Editura Învierea, 2007.

Faulkner, William, *Neînfrânții*, În românește de Virgil Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1978.

Faulkner, William, *Pe patul de moarte*, În românește de Horia-Florian Popescu și Paul Goma, București, Editura Cartea Românească, 1972.

Faulkner, William, *Zgomotul și furia*, În românește de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers, 1971.

Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediţia a IV-a, Bucureşti, Editura Harisma, 1993.

Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Rao, 2008.

Frazer, Sir James George, *Folclorul în Vechiul Testament*, traducere şi adaptare de Harry Kuller, Bucureşti, Editura Scripta, 1995.

Freud, Sigmund, Jung, Carl Gustav, *Corespondența Freud-Jung*, Traducere din germană de Laura Karsch, București, Editura Trei, 2015.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. I, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Traducere din limba germană și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. II, *Nevroza la copil*, *Micul Hans, Omul cu lupi,* Traducere din limba germană de Rodica Matei, Ruxandra Hosu, București, Editura Trei, 2000.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. III, *Psihologia inconștientului*, Traducere din limba germană Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.

Freud, Sigmund, *Opere,* Vol. IV, *Studii despre societate și religie*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2000.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor*, Traducere din limba germană de Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VI, *Studii despre sexualitate*, Traducere din limba germană și note introductive de Rodica Matei, București, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere,* Vol. VII, *Nevroză*, *psihoză*, *perversiune*, Traducere din limba germană: Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm, Silviu Dragomir, Note introductive și coordonare terminologică: Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. VIII, *Comicul și umorul*, Traducere din limba germană de: Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2002.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. IX, *Interpretarea viselor,* Traducere din limba germană de: Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 1999.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XI, *Tehnica psihanalizei*, Traducere din limba germană și note introductive Roxana Melnicu, București, Editura Trei, 2004.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XIII, *Compendiu de psihanaliză*, Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XIV, *Psihopatologia vieții cotidiene* (*Despre uitare*, *greșeala de vorbire*, *apucarea greșită a unui obiect*, *superstiție și eroare*), Traducere din limba germană Daniela Ștefănescu, Herta Spuhn, București, Editura Trei, 2006.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XV, *Vis și telepatie*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, Prefață Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2007.

Freud, Sigmund, *Opere*, Vol. XVI, *Viața mea și psihanaliza*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2007.

Freud, Sigmund, *Psihanaliză și artă*, Traducere din limba germană: Vasile Dem. Zamfirescu, Cosmin Teodoru, București, Editura Trei, 1996.

Fromm, Erich, *A avea sau a fi?*, Traducere din engleză de Octavian Cocoș, București, Editura Trei, 2013.

Fromm, Erich, *Arta de a iubi*, Traducere din limba engleză de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1995.

Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructivness*, New York, PICADOR, 1973.

Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, În românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, București, Editura Univers.

Fuchs, Anne, *A psychoanalytical reading of The Man who Disappeared*, în *The Cambridge Companion to Kafka*, Edited by Julian Preece, New York, Cambridge University Press, 2002, p. 25-41.

Garaudy, Roger, *Despre un realism neţărmuit*. *Picasso*, *Saint-John Perse*, *Kafka*, În românește de Paul Dinopol, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Girard, René, *Violența și sacrul*, traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Editura Nemira, 1995.

Gogol, N. V., *Mantaua*. *Nasul*. *Însemnările unui nebun*, Traducere din limba rusă și note de Emil Iordache, Iași, Editura Polirom, 2012.
Golding, William, *Împăratul muștelor,* Traducere din engleză de Constantin Popescu, București, Editura Humanitas, 2005.
Golding, William, *Turnul*, Traducere de Irina Horea, Bucurști, Editura Vremea Imex & Editura Gama, 1993.
Groeben, Norbert, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu, București, Editura Univers, 1978.
Grossman, Leonid, *Titanul – viața lui Dostoievski –*, Traducere: George Iaru, București, Editura Lider, 1999.
Guicciardini, Francesco, *apud*. George Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
Gunn, Giles, *Introduction*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 3-15.

Harand, Ana, *The ancient tragedy and William Faulkner's novels*, Iași, Editura Tehnopress, 2006.
Harrus-Révidi, Gisèle, *Psihanaliza simțurilor*, Traducere din limba franceză Nicolae Baltă, București, Editura Trei, 2008.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, Vol. I, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
Heinrich, Alferd, *Tentația absolutului. Personaj și compoziție în opera lui Dostoievski*, Timișoara, Editura Facla, 1973.
Hemingway, Ernest, *Bătrânul și marea*, În românește de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, București, Editura Tineretului, 1960.
Huxley, Aldous, *Crome yellow*, vezi http://www.gutenberg.org/files/1999/1999-h/1999-h.htm.
Huxley, Aldous, *Insula*, Traducere din limba engleză și note de Daniela Rogobete, Iași, Editura Polirom, 2011.
Huxley, Aldous, *Minunata lume nouă*, Ediția a III-a, Traducere și note de Suzana și Andrei Bantaș, Iași, Editura Polirom, 2011.

Ianoși, Ion, *Dostoievski*. *Tragedia subteranei*, Ediția a III-a, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004.
Ianoși, Ion, *Prezentări și comentarii*, *date bibliografice*, *note explicative*, în F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 3, Traducere de Nicolae Gane, Aparatul critic de Ion Ianoși, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 723-738.

Jacobi, Jolande, *Complex*, *arhetip*, *simbol în psihologia lui C. G. Jung*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2015.

Jong, Béatrice, *L'invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Préface de Robert Bréchon, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011.

Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecții*, *Consemnate și editate de Aniela Jaffé*, Traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 2001.

Jung, C. G., *Cartea roșie. Liber Novus*, Editată de Sonu Shamdasani, Introducere de Sonu Shamdasani, Traducere din germană (*Liber Primus, Liber Secundus, Încercări, Epilog, Anexele B și C*) de Viorica Nișcov, Bucureşti, Editura Trei, 2011.

Jung, C. G., *Eroul și arhetipul mamei (Simboluri ale transformării 2)*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1999.

Jung, C. G., *Opere complete*, 7, *Două scrieri despre psihologia analitică*, Traducere din limba germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2003.

Jung, C. G., *Opere complete,* 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2014.

Jung, C. G., *Opere complete, 9/2, Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2005.

Jung, C. G., *Opere complete*, Vol. 11, *Psihologia religiei vestice și estice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2010.

Jung, C. G., *Opere complete,* Vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2007.

Jung, C. G., *Opere complete*, Vol. 8, *Dinamica inconștientului*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2013.

Jung, C. G., *Opere complete 9/1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2003.

Jung, C. G., *Opere complete*, Volumul 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație*. *Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Traducere de Carmen Oniți și Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Universitas, 1998.

Jung, C. G., *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas, 1997.

Jung, C. G., *Puterea sufletului*. *Antologie*. *Psihologia analitică*, *temeiuri*, Prima parte, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.

Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, *Antologie*, A doua parte. *Descrierea tipurilor psihologice*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.

Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, *Antologie*, A patra parte, *Reflecții teoretice privind natura psihismului*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.

Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului*, *Antologie*, Prima parte. *Psihologia analitică. Temeiuri*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Editura Anima, 1994.

Kafka, Franz, *Castelul,* Traducere, prefață și tabel cronologic de Mariana Șora, București, Editura pentru Literatură, 1968.
Kafka, Franz, *Jurnal,* Traducere din limba germană și note de Radu Gabriel Pârvu, București, Editura RAO International Publishing Company, 2006.
Kafka, Franz, *Scrisoare tatălui*, Cuvânt înainte și traducere de Andrei Zanca, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2009.
Kafka, Franz, *Verdictul și alte povestiri*, În românește de Mihai Isbășescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Kelley, Edward, *Tractatus duo egregii*, *de Lapide philosophorum*, Hamburg and Amsterdam,1676.
Kesey, Ken, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Traducere și prefață de Marcel Pop-Corniș, București, Editura Univers, 1983.
Kovács, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1987.

Lanoux, Armand, *Bună ziua*, *domnule Zola*, Traducere de Ileana Șoldea, București, Editura Univers, 1982.
Lawrence, D. H., *Curcubeul*, În românește de Carmen Pațac, Chișinău, Editura Hyperion, 1992.
Lăzărescu, George, *Dicționar de mitologie*, Prefață: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, Editura Ion Creangă, 1979.
Le Breton, David, *Despre tăcere,* Traducere de Constantin Zaharia, București, Editura ALL, 2001.
Levine, Robert S., *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998.
Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, traducere din limba franceză de J. Pecher, Bucureşti, Editura Politică, 1978.
Lévi-Strauss, Claude, *Tropice triste*, în românește de Eugen Schileru, Irina Pîslaru-Lukacsik, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968.
Liiceanu, Gabriel, *Ușa interzisă*, București, Editura Humanitas, 2002.
Lupan, Radu, *Cuvânt înainte,* în Ernest Hemingway, *Bătrânul și marea*, În românește de Mircea Alexandrescu și Costache Popa, București, Editura Tineretului, 1960.
Lupan, Radu *Viziuni americane. Romanul american contemporan*, București, Editura Cartea Românească, 1997.

Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu,* București, Editura „Cartea Românească", 1970.
Manolescu, Nicolae, *Cronică literară: fratele meu geamăn, scriitorul*, în „România Literară", Nr. 2, 2016.
Marcu, Alexandru, în Pirandello, Luigi, *Henric IV*, *Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.

Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968.

Marinov, Vladimir, *Figuri ale crimei la Dostoievski*, Traducere din limba franceză de Brîndușa Orășanu, București, Editura Trei, 2004.

Mariș, Ștefan, *Thanatos: câteva semnificații și ritualuri*, Baia Mare, Editura Ethnologica, 2015.

Marr, Timothy, *Without the Pale. Melville and ethnic cosmopolitanism*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005, p. 133-165.

Martin, Robert K., *Melville and sexuality*, în *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Edited by Robert S. Levine, New-York, Cambridge University Press, 1998, p. 186-201.

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere din limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Mauss, Marcel, *Eseu despre dar*, traducere de Silvia Lupescu, studiu introductiv de Nicu Gavriluţă, Iaşi, Editura Polirom, 1997.

Mauss, Marcel, Hubert, Henri, *Eseu despre natura şi funcţia sacrificiului*, traducere de Gabriela Gavril, Iaşi, Editura Polirom, 1997.

Mălăncioiu, Ileana, *Vina tragică: tragicii greci, Shakespeare*, *Dostoievski*, *Kafka*, Ediția a doua, revăzută, Iași, Editura Polirom, 2001.

Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

Mânzat, Ion, *Psihologia creștină a adâncurilor* (*F. M. Dostoievski contra S. Freud*), București, Editura Univers Enciclopedic, 1999.

Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1851, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.

Melville, Herman, *Moby Dick sau Balena Albă,* în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

Melville, Herman, *Moby Dick sau Balena Albă,* în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

Melville, Herman, *Moby Dick*, Traducere din limba engleză, note și glosar de Petre Solomon, Iași, Editura Polirom, 2007.

Mihail, Nicolae N., Dan, Florica P., *Ce este instinctul?*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

Mihăieș, Mircea, *Cartea eșecurilor. Eseu despre rescriere*, București, Editura Univers, 1990.

Mihăieș, Mircea, *Ce rămâne? William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Iași, Editura Polirom, 2012.

Milder, Robert, *Herman Melville 1819-1891*, *A brief Biography*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005.

Millgate, Michael, *The Sound and the Fury*, în *Faulkner, A collection of critical essays,* Edited by Robert Penn Warren, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1966, p. 94-108.

Mollon, Phil, *Inconștientul*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, București, Editura Lucman, 2004.

Montandon, Alain, *Despre ospitalitate. De la Homer la Kafka*, Traducere, prefață și note de Muguraș Constantinescu, Iași, Editura Institutul European, 2015.

Morin, Frédérik, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Postfață de Toader Paleologu, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 105-134.

Mustață, Ioana, *În preajma lui Don Quijote*, București, Editura Roza Vînturilor, 1991.

Nemoianu, Virgil, *Eseul englez, II. De la Lamb la Huxley*, Antologie de Virgil Nemoianu, Prezentări de Andrei Brezianu, București, Editura Minerva.

Nicoară, Simona, *Istorie și imaginar*. *Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2000.

Northey, Anthony, *Myths and realities in Kafka biography*, în *The Cambridge Companion to Kafka*, p. 189-205.

Olaru Cervatiuc, Andreea, *Don Quijote – punte între mituri. Mituri antice și medievale în Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha*, București, Editura Floare Albastră, 2006.

Orășanu, Brîndușa, *Memories and triangulation in psychoanalytical work*, I, II, în „Revista de psihologie", Nr. 3, București, iulie - iulie - septembrie 2011, p. 227-236.

Orășanu, Brîndușa, *Simptomul psihosomatic, visul și trecerea la act. Considerații psihanalitice comparative despre relația lor cu spațiul psihic și cu realitatea externă*, în „Revista de psihologie", Nr. 1, volumul 62, București, ianuarie-martie 2016, p. 83-92.

Oroveanu, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000.

Ortega Y Gasset, José, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*, Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973.

Papadima, Liviu, *Literatură și comunicare. Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași, Editura Polirom, 1999.

Papahagi, Marian, *Eros și utopie*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Editura Humanitas, 2008.

Pădureleanu, Mircea, *Aldous Huxley prezentat de Mircea Pădureleanu*, Traducere: Georgeta Pădureleanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

Petrescu, Liviu, *Dostoievski*, *Eseu*, Cluj, Editura Dacia, 1971
Philippide, Al., *Scriitorul și arta lui*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
Pillat, Monica, *Cultura ca interior*, București, Editura Vremea, 2001.
Pirandello, Luigi, *Henric IV*, *Tragedie în trei acte*, Tradusă din limba italiană de Alexandru Marcu, București, Editura Fundației Culturale Principele Carol, 1926.
Pivano, Fernanda, *Hemingway*, Traducere, note și postfață de Florin Chirițescu, București, Editura Univers, 1988.
Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 1995.
Pleșu, Andrei, *Jurnalul de la Tescani*, București, Editura Humanitas, 2001.
Post, Sheila, *Melville and the Marketplace*, în *A historical guide to Herman Melville*, Edited by Giles Gunn, New-York, Oxford University Press, 2005. p. 105-132.
Povestirea lui Ghilgameș în *Tăblițele de argilă*, *Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefață, cuvinte înainte și note de Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Minerva, 1981.
Pynchon, Thomas, *V.*, Traducere din limba engleză de Horia Florian Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006.
Pynchon, Thomas, *Strigarea lotului 49*, Traducere și note de Geta Dumitriu, Iași, Editura Polirom, 2006.
Pynchon, Thomas, *Curcubeul gravitației*, Traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan, Iași, Editura Polirom, 2010.

Raimbault, R. N., *Faulkner*, Paris, Editions Universitaires 115, Rue de Cherche-Midi, 1963.
Rank, Otto, *Dublul*, *Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Editura Institutul European, 1997.
Rank, Otto, *Mitul nașterii eroului*. *O interpretare psihologică a mitologiei*, Traducere și îngrijire ediție: Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2012.
Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru, București, Editura Univers, 1983.
Ronfeldt, Davin, *Draft chapters on Two Faces of Fidel*. *Don Quixote and Captain Ahab*, vezi și http://www.rand.org/pubs/papers/P7641.html #relatedProducts.
Roudinesco, Élisabeth, *La ce bun psihanaliza*?, Traducere din limba franceză de: Dara Maria Străinu, București, Editura Trei, 2002.
Roudinesco, Élisabeth, Plon, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, Traducere din limba franceză de: Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, București, Editura Trei, 2002.
Rovit, Earl, *Ernest Hemingway*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1963.

Salinger, J. D., *De veghe în lanul de secară,* Traducere și note de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Iași, Editura Polirom, 2001.

Sartre, Jean-Paul, *On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner*, în *Faulkner*, *A collection of critical essays*, Edited by Robert Penn Warren, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1966, p. 87-93

Schileru, Eugen, *Prefață*, în Herman Melville, *Moby Dick sau Balena Albă*, în românește de Șerban Andronescu, București, Editura Tineretului, 1962.

Schnitzler, Arthur, *Cu ochii larg închiși*, Traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2006.

Schopenhauer, Arthur, în *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998.

Segal, Julia, *Fantasma*, Traducere de Anacoana Mîndrilă, București, Editura Lucman, 2005.

Shakespeare, William, *Macbeth*, Traducere din limba engleză, introducere și note de Dan Amedeo Lăzărescu, Târgoviște, Editura Pandora, 2016.

Shakespeare, William, *Macbeth, Tragedie în cinci acte*, Traducere de P. P. Carp, Prefață de Lucian Pricop, București, Editura Cartex 2000, 2016.

Shakespeare, *Opere complete*, volumul 7, *Timon din Atena*, traducere de Dan Duțescu și Leon D. Levițchi; *Regele Lear*, traducere de Mihnea Gheorghiu; *Macbeth*, traducere de Ion Vinea, *Antoniu și Cleopatra*, traducere de Leon D. Levițchi; *Coriolan*, traducere de Ion Vinea, Ediție îngrijită și comentată de Leon D. Levițchi, Note de Virgiliu Ștefănescu-Drăgănești, București, Editura Univers, 1988.

Shakespeare, William, *Regele Lear*; *Timon din Atena*; *Cymbeline*, traducere de Mihnea Gheorghiu, Leon D. Levițchi, Dan Duțescu, București, Editura Adevărul Holding, 2009.

Shakespeare, William, The tragedy of *Macbeth*, Edited by Sir Edmund K. Chambers, Blackie & Son Limited, London and Glasgow, f. a.

Shakespeare, William, The Unabridged, Edited by William George Clark and William Aldis Wright, Running Pres, Philadelphia, Pennsylvania, 1989.

Schopenhauer, Arthur, *apud* C. Challemel-Lacour, *Convorbiri cu Schopenhauer*, Traducere de Ana Florescu, Iași, Editura Polirom, 1998.

Sillamy, Norbert, *Dicționar de psihologie*, Traducere, avanprefață și completări privind psihologia românească de dr. Leonard Gavriliu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Simion, Victor, *Imagini*, *legende*, *simboluri*. *Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

Sîrbu, Anca, *Timp și spațiu în literatura franceză din secolul al XIX-lea*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 1999.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, Ediția a doua, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2008.

Şestov, Lev, *Revelațiile morții (Dostoievski – Tolstoi)*, În românește de Smaranda Cosmin, Prefață de Radu Enescu, Iași, Editura Institutul European, 1993.

Șora, Mariana, *Prefață*, în Franz Kafka, *Castelul*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Mariana Șora, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. VIII.

***T**ăblițele de argilă*. *Scrieri din Orientul Antic*, Traducere, prefață, cuvinte înainte și note de Constantin Daniel și Ion Acsan, București, Editura Minerva, 1981.

Teodorescu, Adriana, *Două reprezentări literare ale ritualizării morții*, în „Acta Iassyensia Comparationis" – „*Rituri de trecere*", Nr. 10/2012, Editura Universității „Al. I. Cuza".

The Recognition of Herman Melville, Selected criticism since 1846, Edited by Hershel Parker, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967.

Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii*. *Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Thomä, Helmut, Kächele, Horst, *Tratat de psihanaliză contemporană*, Volumul I: *Fundamente*, Traducere din limba germană Carmen Erena, București, Editura Trei, 1999.

Tismăneanu, Vladimir, Mircea Mihăieș, *Vecinii lui Franz Kafka*, *romanul unei nevroze*, Ediție bilingvă, Iași, Editura Polirom, 1998.

Titel, Sorin, *Herman Melville – fascinația mării*, Oradea, Editura Albatros, 1975.

Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii*. *Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Institutul European, 1994.

Tzu, Sun, *Arta războiului*, Traducere și adaptare de Nicolae Constantinescu, București, Editura Nicol, 2012.

Țuțea, Petre, *Philosophia Perennis (Reflecții asupra poziției religioase a lui Aldous Huxley)*, în "Revista de filosofie", Nr. XXXIX/ 1992, București, Editura Academiei Române, p. 237-243.

Țuțea, Petre, *Proiectul de tratat*. *Eros*, *Sfântul Petre Țuțea și Proiectul*, prefață de Aurel Ion Brumaru, Brașov-Chișinău, Editura Pronto, 1992.

Ursache, Petru, *Eros & Thanatos la Cezar Ivănescu,* București, Editura Contemporanul, 2010.

van Der Sterren, Driek, *Psihanaliza literaturii*. *Oedip rege*, Traducere din limba germană și note Georgeta Mitrea, București, Editura Trei, 1996.

Vianu, Acad. Tudor, *F. M. Dostoievski*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
Vianu, Tudor, *Literatură universală și literatură națională*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
Vlad, C., *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, București, Editura Cartea Românească, 1932.

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, În românește de Rodica Tiniș, Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
Winnicott, D. W., *Spaima de prăbușire*. *Explorări psihanalitice*, Traducere din limba engleză Daniela Luca, București, Editura Fundației Generația, 2005.

Zamfirescu, Vasile Dem., *Filosofia inconștientului*, București, Editura Trei, 2001.
Zola, Émile, *Germinal*, I, II, În românește de Oscar Lemnaru, Prefață de Theodosia Ioachimescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.

Surse online:

- Caraman, Lorelei, „The Psychoanalytic Concept of Transference: Its Applications in Literary and Translation Studies. Transferential Models of Reading", http:// www.academia.edu /7892099/The_Psychoanalytic_Concept_of_Transference_Its_Applications_in_Literary_and_Translation_Studies._Transferential_Models_of_Reading.
- http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/dimensiunea-solenoid-iii
- http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1948550617693060
- http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta10/articole%20pdf /CC_ adriana_teodorescu_editat_ro.pdf
- http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/barleanu_8.2010.pdf
- http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/barleanu_8.2010.pdf
- http://www.bbc.com/travel/story/20170307-the-intoxicating-drug-of-an-indian-god
- http://www.gasl.org/refbib/Melville__Moby_Dick.pdf.
- http://www.gutenberg.org/files/1999/1999-h/1999-h.htm
- http://www.independent.co.uk/news/science/milgram-poland-experiment-recreated-authority-obedience-research-social-psychology-a7628981.html
- http://www.planetpublish.com/wpcontent/uploads /2011/11/ Moby_Dick_NT.pdf.
- http://www.psih.uaic.ro/~sboncu/romana/Curs_psihologie_sociala/ Curs17.pdf

- http://www.romlit.ro/fratele_meu_geaman_scriitorul
- https://revistavatra.org/2016/03/24/mircea-cartarescu-portret-interior-6/
- Melville, Herman, *Moby Dick or The Whale*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1851, sau http://www.gasl.org/refbib/Melville_Moby_Dick.pdf.
- ttp://ww.rand.org/pubs/papers/P7641.html#relatedProducts.

Indice de autori

Abastado, Claude, I: p. 317, 341; II: p. 379
Acsan, Ion, I: p. 54, 351, 352; II: p. 391, 393
Aderca, Marcel, I: p. 68, 344; II: p. 239, 383
Adler, Alfred, I: p. 64, 119, 249, 341; II: p. 180, 253, 254, 379
Allen, Robert, II: p.214, 382
Alexandrescu, Mircea, II: p. 263, 266, 386, 388
Alexandrescu, Sorin, I: p. 65, 352; II: p. 179, 180, 182, 184, 185, 186, 394
Alighieri, Dante, I: p. 99, 169, 232, 242, 341; II: p. 379
Andronescu, Șerban, I: p. 169, 227-228, 230, 236, 349, 351; II: p. 46, 155, 260, 389, 392
Anghelescu, Maria-Magdalena, I: p. 127, 128, 347, 348; II: p. 162, 387
Antohi, Mona, I: p. 214, 346; II: p. 385
Anzieu, Didier, I: p. 105, 341; II: p. 379
Ardeleanu, Sanda-Maria, I: p. 2; II: p. 2
Aristotel, I: p. 78, 309, 341; II: p. 184, 379
Askenasy, Hans, I: p. 230, 231, 341; II: p. 379

Bachelard, Gaston, I: p. 196, 198, 341; II: p. 239, 379
Bahtin, Mihail M., I: p. 90, 91, 239, 311, 312, 341; II: p. 379
Baltag, Cezar, II: p. 162, 384
Baltă, Nicolae, I: p. 74, 347; II: p. 386
Bantaș, Andrei, II: p. 102, 386
Bantaș, Suzana, II: p. 386

Barthes, Roland, I: p. 338, 341; II: p. 379
Bataille, Georges, II: p. 47, 379
Bădulescu, Dana, II: p. 130, 131, 379
Băicoianu, Anca, I: p. 84, 90, 341, 344; II: p. 379, 383
Băleanu, Carmen Mirela, II: p. 14, 379
Bârleanu, Călin-Horia, I: p. 56, 59, 73, 92, 98, 99, 166, 256, 299, 305, 339, 340; II: p. 4, 63, 65, 130, 151, 181, 182, 198, 230, 260, 267, 298, 305, 329, 346, 348, 379, 380
Bârlogeanu, Lavinia, I: p. 58, 345; II: p. 383
Beldescu, Alexandra, II: p. 373, 383
Berdan, Lucia, I: p. 131, 342, II: p. 380
Berdiaev, Nikolai, I: p. 239, 247, 250, 251, 252, 342; II: p. 380
Biberi, Ion, II: p. 14, 380
Bîrleanu, Neculai, I: p. 89, 342; II: p. 380
Boccaccio, Giovani, I: p. 46, 157
Bokanowski, Thierry, I: p. 39, 342; II: p. 380
Boncu, Ștefan, II: p. 140, 380
Borbély, Ștefan, II: p. 369, 380
Bot, Ioana, I: p. 63, 349; II: p. 389
Braga, Corin, I: p. 18, 63, 69, 70, 342; II: p. 380
Bratu, Lucian, II: p. 187, 392
Bratu, Savin, I: p. 71, 352; II: p. 187, 392, 393
Brăescu, Ion, I: p. 313, 314, 316, 317, 333, 342; II: p. 380
Bréchon, Robert, II: p. 21, 387
Brezianu, Andrei, II: p. 146, 390
Brod, Max, II: p. 21, 69
Bruckner, Pascal, I: p. 2; II: p. 2, 330
Brumaru, Aurel Ion, II: p. 15, 393
Bryant, John, I: p.164, 180, 181, 342; II: p. 380
Bucurenciu, Ileana, I: p. 117, 343; II: p. 382

Camus, Albert, I: p. 58, 63, 342; II: p. 380
Carey, Gary, II: p. 188, 380
Carp, P. P., II: p. 190, 192, 205, 392
Cascardi, Anthony J., I: p. 157, 343; II: p. 382

Călinescu, George, II: p. 69, 380, 381, 386
Cărtărescu, Mircea, I: p. 2, 38, 66, 67, 193, 315, 338, 342; II: p. 2, 7, 10, 20, 35, 36, 38, 322, 325, 332, 334, 341, 342, 343, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 380, 381
Cemârtan, Andrei, I: p. 83
Cervantes, Miguel de, I: p. 2, 7, 11, 13, 16, 18, 19, 29, 42, 43, 63, 64, 67, 93, 95-97, 99-103, 105-121, 123-129, 131, 133-134, 136-139, 141-143, 145-147, 149-158, 160, 161, 163-165, 168, 169, 176-178, 187, 189, 205, 207, 222-224, 227, 234, 246, 270, 299, 302, 308, 314, 315, 337, 342, 343; II: p. 2, 9, 15, 16, 35, 47, 57, 109, 117, 167, 183, 201, 212, 253, 254, 260, 275, 370, 377, 380, 381, 382
Chabás, Juan, I: p. 96-98, 343; II: p. 381
Challemel-Lacour, C., I: p. 20, 229, 343; II: p. 300, 381, 392
Chambers, Edmund K., II: p. 188, 392
Chasseguet-Smirgel, Janine, I: p. 39, 343; II: p. 381
Chemama, Roland, I: p. 22, 344; II: p. 382
Chiriac, Cora, I: p. 59, 344; II: p. 382
Chirițescu, Florin, II: p. 257, 391
Chivu, Marius, II: p. 360, 381
Cincă, Stelian, I: p. 70, 71, 343; II: p. 381
Ciobanu, (Marțole), Daniela-Maria, II: p. 192, 381
Ciubotaru, Ion H., II: p. 226, 381
Clark, William George, II: p. 188, 392
Cocoș, Octavian, II: p. 26, 385
Colcord, Lincoln, I: p. 166, 343; II: p. 381
Colon, Cristobal, I: p. 100
Connor, Steven, II: p. 329, 381
Constantine, David, II: p. 39, 381
Constantinescu, Muguraș, I: p. 4; II: p. 12, 136, 292, 383, 390, 393

Constantinescu, Nicolae, II: p. 292, 393
Constantinescu, Ovid, I: 59, 344; II: p.
Coroi, Ioana-Crina, I: p. 2; II: p. 2
Cosmin, Smaranda, I: p. 307, 352; II: p. 393
Coșbuc, George, I: p. 169, 341; II: p. 379
Crainic, Nichifor, I: p. 247-251, 343; II: p. 381
Creangă, Ion I: p. 66; II: p. 162, 353, 373, 375, 388
Creția, Petru, I: p. 52, 350; II: p. 391
Cristea, Valeriu, I: p. 239, 243-246, 249, 258, 259, 261, 265-270, 272, 277, 343; II: p. 62, 64, 65, 69, 70, 82
Cuțitaru, Codrin Liviu, I: p. 172, 343; II: p. 382

da Vinci, Leonardo, I: p. 37, 40, 46, 343; II: p. 154, 155, 382
Dan, Florica P., II: p. 12, 389
Daniel, Constantin, I: p. 54, 351, 352; II: p. 391, 393
Danțiș, Gabriela, I: p. 49, 348; II: p. 387
Darwin, Charles, I: p. 87, 88, 343; II: p. 382
de Balzac, Honoré, I: p. 43; II: p. 30, 382
de Unamuno, Miguel, I: p. 116, 117, 136, 137, 140, 141, 145, 148, 343; II: p. 382
Deleuze, Gilles, II: p. 84, 382
Delumeau, Jean, I: p. 59, 344; II: p.382
Dewberry, Elizabeth, II: p. 258, 382
Diatkine, Gilbert, I: p. 27, 344; II: p.382
Dickens, Charles I: p. 43
Dima, Grigore, I: p. 117, 333; II: p. 382
Dimitriu, Rodica, II: p. 141, 382
Dinopol, Paul, II: p. 22, 385
Donaldson, Scott, II: p. 258, 382
Dostoievski, F. M., I: p. 7, 10-13, 29, 31, 38, 42, 43, 49, 55, 56, 59, 60, 71, 82, 85, 93, 119, 165-167, 214, 221, 239-258, 260-275, 277-285, 287-297, 299-303, 305-315, 318, 332, 341-344, 346-350, 352; II: p. 9, 16, 18, 24, 26, 27, 28, 35, 43, 47, 48, 67, 68, 81, 82, 86, 88,

104, 109, 116, 134, 135, 136, 138, 139, 182, 201, 231, 253, 254, 260, 265, 277, 296, 311, 321, 322, 325, 328, 339, 346, 379, 380, 381, 382, 383, 386, 388, 389, 391, 393, 394
Dragomir, Leonid, I: p. 50, 51, 344; II: p. 383
Dragomir, Silviu, I: p. 199, 345; II: p. 385
Dram, Constantin I: p. 2;
Drob, Sanford L., II: p. 200, 383
Dumbravă, Izabella, I: 59, 344; II: p 136, 383
Dumézil, Georges, II: p. 373, 383
Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, I: p. 16, 348; II: p. 388
Dumitrescu, Dan, II: p. 214, 382
Dumitriu, Geta, II: p. 323, 391
Durand, Gilbert, I: p. 68, 232, 333, 334, 344; II: p. 239, 383
Durkheim, Émile, p. 109, 344; II: p. 66, 383
Duțescu, Dan, p. 99, 351; II: p. 192, 392
Dylan, Bob, I: p. 338

Eco, Umberto, I: p. 83-85, 90-92, 104, 344; II: p. 383
Edinger, Edward F., I: p. 57, 58, 345; II: p. 383
Eliade, Mircea, I: p. 117, 118, 345; II: p. 162, 163, 373, 383, 384
Elliott, Emory, I: p. 168, 169, 345; II: p. 384
Ellis, Bret Easton, I: p. 17, 85, 345; II: p. 70, 73, 77, 97, 129, 158, 159, 231, 325, 341, 384
Eminescu, Mihai, I: p. 46, 352; I. p. 377, 382, 394
Enescu, Radu, I: p. 307, 352; II: p. 25, 26, 30, 31, 32, 33, 42, 43, 47, 51, 56, 63, 78, 79, 83, 84, 384, 393
Erena, Carmen, I: p. 21, 352; II: p.172, 393
Evseev, Ivan, I: p. 128, 130-132, 215, 216, 220, 236, 237, 255, 263, 345; II: p. 155, 202, 212, 220, 239, 384

Faulkner, William, I: p. 43, 325, 338; II: p. 7, 10, 20, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197,

198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 256, 257, 258, 261, 272, 283, 297, 321, 327, 330, 353, 354, 379, 380, 384, 386, 389, 390, 391, 392
Ferenczi, Sándor, I: p. 39, 76, 342; II: p. 16, 380
Florescu, Ana, I: p. 20, 343, 350, 351; II: p. 300, 381, 390, 392
Fontane, Theodor, I: p. 25
Fotache, Oana, I: p. 84, 90, 341, 344; II: p. 379, 383
Foucault, Michel, I: p. 65, 83, 345; II: p. 384
Frazer, James George, I: p. 131, 197, 346; II: p. 67, 384
Freud, Sigmund, I: p. 11, 14-19, 21, 23-28, 30, 32-36, 37, 38, 40, 42, 50, 54, 55, 57, 65, 67-69, 71-77, 79, 92, 106, 118, 125, 135, 186, 195, 199, 216, 217, 219, 239-241, 246, 249, 250, 269, 275, 284, 337, 343, 344-346, 349; II: p. 17, 59, 67, 71, 85, 86, 87, 101, 104, 105, 106, 108, 151, 154, 156, 215, 216, 217, 294, 305, 308, 341, 342, 343, 382, 383, 384, 385, 389
Fromm, Erich, I: p. 50, 52, 112, 346; II: p. 19, 26, 27, 29, 385
Frunzetti, Ion, I: p. 95, 124, 342; II: p. 381
Frye, Northrop, I: p. 70, 176, 182, 205, 208, 346; II: p. 385
Fuchs, Anne, II: p. 25, 385
Fuhn, Ion E., I: p. 88, 343; II: p. 382

Gafița, Mihnea, I: p. 17, 345; II: p. 77, 159, 384
Gane, Nicolae, I: p. 252, 288, 337; II: p. 265, 383, 386
Gane, Tamara, I: p. 29, 256, 347; II: p. 27, 383
Garaudy, Roger, II: p. 22, 26, 46, 62, 385
Gavriliu, Leonard, I: p. 22, 26, 64, 119, 341,

344, 351; II: p. 85, 253, 379, 382, 392
Gavriluță, Nicu, I: p. 186, 349; II: p. 389
Georgescu, Matei, I: p. 26, 351; II: p. 391
Gheorghiu, Mihnea, p. 99, 351; II: p. 192, 392
Ghiu, Bogdan, I: p. 65, 105, 341, 345; II: p. 84, 379, 382, 384
Girard, René, I: p. 214, 346; II: p.385
Gogol, N. V., I: 47, 249, 258; II: p.52, 57, 59, 81, 386
Golding, William, I: 93, 315, 338; II: p. 7, 10, 20, 101, 184, 253, 254, 255, 265, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 325, 349, 359, 363, 386
Goma, Paul, II: p. 222, 384
Groeben, Norbert, II: p. 41, 386
Grossman, Leonid, I: p. 239-245, 253, 289, 291, 292, 346; II: p. 386
Guattari, Félix, II: p. 84, 382
Guga, Florin, I: p. 154.
Guicciardini, Francesco, I: p. 89, 347; II: p.386
Gunn, Giles, I: p. 165, 345, 347, 349, 350; II: p. 384, 386, 389, 391
Harand, Ana, II: p. 250, 386
Harrus-Révidi, Gisèle, I: p. 74, 347; II: p. 386
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, I: p. 161, 162, 347; II: p. 386
Heinrich, Alferd, I: p. 253, 347; II: p.386
Hemingway, Ernest, I. 34, 93, 315, 338; II: p. 7, 10, 20, 183, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 311, 312, 317, 325, 335, 337, 354, 358, 359, 382, 386, 388, 391
Hoffmann, Ernst Th. Amadeus, I: p. 43
Holan, Suzana, I: p. 17, 50, 184, 346, 348; II: p.196, 385, 387, 388
Horea, , Irina, II: p. 305, 306, 386

Hosu, , Ruxandra, II: p. 215, 384
Hubert, Henri, I: p. 197, 349; II: p. 389
Hugo, Victor, I: p. 43, 165
Huxley, Aldous, I: 16, 49, 315, 338; II: p. 5, 7, 10, 20, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 179, 183, 187, 190, 201, 218, 245, 253, 258, 263, 312, 321, 325, 333, 338, 347, 348, 382, 386, 390, 393

Ianoși, Ion, I: p. 56, 239, 248, 252, 253, 288, 289, 344, 347; II: p. 136, 265, 383, 386
Iaru, George, I: p. 239, 346; II: p. 386
Ingrid, Ilinca, I: p. 59, 344; II: p. 382
Ioachimescu, Theodosia, I: p. 313, 353; II: p. 30, 382, 394
Iona, Profet, I: p. 191, 333
Ionescu, Andrei, 390
Ionescu, Cornel Mihai, II: p. 239, 383
Ionescu, Magda, I: p. 39, 342; II: p. 380
Iordache, Emil, II: p. 52, 386
Irimia, Corneliu, I: p. 199, 345; II: p. 385
Isbășescu, Mihai, I: p. 264, 348; II: p.21, 388
Ivănescu, Cezar, II; p. 13, 393
Ivănescu, Mircea, II: p.191, 384

Jacobi, Jolande, I: p. 214, 347; II: p. 386
Jaffé, Aniela, II: p. 112, 387
Jean-Paul, (Johann Paul Fredrich Richter), I: p. 43; II: p. 194, 392
Jeanrenaud, Magda, I: p. 100, 109, 344, 352; II: p. 66, 383, 393
Jong, Béatrice, II: p. 387
Jung, Carl Gustav, I: p. 11, 15, 17, 18, 20, 37-39, 48-51, 56-58, 72, 75, 76, 93, 94, 114,

127, 128, 129, 131, 132, 135, 143, 144, 158, 183-185, 190, 205-208, 214, 217, 219, 220, 223, 293, 294, 345, 347, 348; II: p. 105, 112, 113, 115, 128, 162, 173, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 237, 239, 241, 244, 278, 279, 280, 383, 384, 386, 387, 388

Kächele, Horst, I: p. 21, 352; II: p. 172, 393
Kafka, , Franz, I: p. 13, 34, 43, 49, 50, 60, 85, 107, 139, 177, 263, 264, 315, 338, 348, 349; II: p. 2, 7, 9, 10, 12, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 101, 102, 105, 109, 147, 183, 187, 201, 205, 245, 253, 258, 275, 283, 292, 315, 321, 322, 326, 327, 331, 349, 352, 358, 359, 362, 363, 364, 381, 382, 384, 385, 387, 388, 389, 390, 393
Karsch, Laura, I: p. 76, 345; II: p. 384
Kelley, Edward, I: p. 129, 348; II: p. 388
Kesey, Ken, I: p. 45, 46, 307, 348; II: p. 30, 269, 324, 329, 341, 388
Kovács, Albert, I: p. 311, 348; II: p. 388
Kuller, Harry, I: p. 131, 197, 346; II: p. 384

Lacan, Jaques, I: p. 27, 344; II: p. 112, 382
Lanoux, Armand, I: p. 313, 315, 316, 348; II: p. 388
Lawrence, D. H., I: p. 22, 202, 348; II: p. 346, 388
Lăzărescu, Dan Amedeo, II: p. 192, 392
Lăzărescu, George I: p. 16, 348; II: p. 162
Le Breton, David, II: p. 210, 388
Lemnaru, Oscar, I: p. 313, 353; II: p. 394
Lepădatu, Gilbert, I: p. 14, 345; II: p. 384
Levine, Robert S., I: p. 164, 342, 348, 349; II: p. 380, 388, 389

Lévi-Strauss, Claude, I: p. 48, 349; II: p. 63, 388
Levițchi, Leon D., I: p. 99, 351; II: p. 192, 392
Liiceanu, Gabriel, I: p. 28, 79, 349; II: p. 41, 361, 386, 388
Luca, Daniela I: p. 26, 27, 28, 344, 351, 352; II: p. 382, 391, 394
Lupan, Radu, II: p. 180, 257, 262, 263, 264, 280, 301, 323, 388
Lupescu, Silvia, I: p. 109, 186, 344, 349; II: p. 66, 383, 389

Mancaș, Mihaela, I: p. 294, 352; II: p.390
Manolescu, , Nicolae, II: p. 308, 368, 388
Marcu, Alexandru, I: p. 102, 349, 350; II: p. 388, 391
Marcu, Evanghelist, I: p. 209
Marino, Adrian, II: p. 56, 69, 142, 389
Marinov, Vladimir, I: p. 38, 349; II: p. 389
Mariș, Ștefan, II: p. 19, 389
Marlan, Stanton, II: p. 200, 383
Marr, Timothy, I: p. 169, 349; II: p.389
Martin, Mircea, I: p. 65, 345; II: p. 384
Martin, Robert K., p. 181, 183, 345, 349; II: p. 389
Martinescu, Pericle, II: p. 30, 382
Maslow, Abraham, I: p. 34; II: p. 250
Matei, Apostol, I: p. 35, 146-149, 153; II: p. 239
Matei, Rodica, I: p. 125, 345; II: p. 215, 384, 385
Mauron, Charles, I: p 11, 63, 69, 81, 261, 291, 349; II: p.31, 69, 233, 263, 389
Mauss, Marcel, I: p. 186, 197, 349; II: p. 389
Mavrodin, Irina, I: p. 58, 342; II: p. 380
Mălăncioiu, Ileana, I: p. 58, 60, 349; II: p. 48, 389
Mărgineanu, Nicolae, I: p. 64, 349; II: p. 389
Mânzat, Ion, I: p. 284, 349; II: p. 389
Medeleanu, Monica, I: p. 65, 351; II: p. 391
Melnicu, Roxana, p. 32, 67, 199, 345, 346; II: p. 59, 87, 384, 385
Melville, Herman, I: p. 7, 10-12, 43, 49, 146, 163-194, 196, 198-

207, 209-218, 220-226, 228-235, 238, 246, 253, 294, 308, 315, 342-345, 347-353; II: p. 9, 18, 24, 32, 35, 46, 47, 109, 155, 201, 239, 253, 254, 255, 260, 261, 267, 282, 285, 294, 299, 330, 340, 342, 353, 358, 359, 380, 381, 384, 386, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395
Mihalescu, Suzana, II: p. 41, 386
Mihăescu, Gib I., I: p. 70, 71, 343; II: p. 381
Mihăieș, Mircea II: p. 22, 183, 186, 204, 257, 378, 389, 393
Milder, Robert, I: p. 165, 166, 168, 350; II: p. 389
Milgram, Stanley II: p. 139, 140
Millgate, Michael, II: p. 189, 390
Mitrea, Georgeta, I: p. 39, 71, 343, 352; II: p. 381, 393
Mîndrilă, Anacoana, I: p. 36, 70, 350, 351; II: p. 390, 392
Moldovan, Rareș, II: p. 329, 334, 391
Mircea Pădureleanu, 100, 153, 390
Mollon, Phil, I: p. 70, 350; II: p. 390
Montandon, Alain, II: p. 12, 22, 56, 61, 83, 84, 390
Morin, Frédérik, I: p. 229, 350; II: p. 390
Munteanu, Lucia Ruxandra, I: p. 196, 341; II: p. 379
Munteanu, Romul, I: p. 196, 341; II: p. 379
Mustață, Ioana, I: p. 99, 100, 110, 158, 350; II: p. 390

Nemoianu, Virgil, II: p. 146, 390
Nicoară, Simona, I: p. 74, 350; II: p. 390
Nicolae, Manuela Sofia, II: p. 200, 383
Nicolaescu, Irina, I: p. 231, 341; II: p. 379
Nietzsche, Friedrich, I: p. 10, 50, 51, 293, 344; II: p. 383
Nișcov, Viorica, I: p. 8, 56, 114, 293, 347, 348; II: p.115, 199, 387
Northey, Anthony, II: p. 41, 390
Novalis (Fredrich Leopold von Hardenberg), I: p. 43

Olaru Cervatiuc, Andreea, I: p. 95, 97, 98, 127, 158, 350; II: p. 390
Oniți, Carmen, I: p. 128, 348; II: p. 387
Oprea, Ioan, II: p. 192, 381
Orășanu, Brîndușa, I: p. 38, 94, 349, 350; II: p. 16, 17, 389, 390
Oroveanu, Anca, I: p. 46-48, 350; II: p.390
Ortega y Gasset, José, I: p. 119, 145, 147, 350; II: p. 390

Paleologu, Toader, I: p. 343, 350; II: p.381, 390
Panaite, Marius-Lucian, II: p. 139
Papadima, Liviu, II: p. 18, 390
Papahagi, Marian, I: p. 338, 341; II: p. 15, 379, 390
Papu, Edgar, I: p. 95, 145, 342; II: p. 381
Parker, Hershel, I: p. 166, 343, 351; II: p. 381, 393
Pațac, Carmen, I: p. 22, 348; II: p. 388
Pavel, Apostolul, I: p. 53
Pavel, Toma, I: p. 294, 352; II: p. 390
Păcurariu, Doina Maria, I: p. 96, 343; II: p. 381
Pădureleanu, Georgeta, II, p.: 100, 390
Pădureleanu, Mircea, II: p. 100, 390
Pănculescu, Claudiu, I: p. 58, 345; II: p. 383
Părpăuță, Radu, I: p. 247, 342; II: p. 380
Pârvu, Radu Gabriel, II: p. 33, 388
Pecher, , J., II: p. 63, 388
Petrescu, Liviu, I: p. 239, 243, 350; II: p. 391
Philippide, Al., II: p. 23, 391
Picasso, Pablo, I: p. 47, 48; II: p. 22, 385
Pillat, Monica, II: p. 306, 391
Pirandello, Luigi, I: p. 102, 110, 113, 349, 350; II: p. 388, 391
Pivano, Fernanda, II: p. 257, 258, 259, 261, 262, 264, 391
Pîslaru-Lukacsik, Irina, I: p. 48, 349; II: p. 388
Platon, , I: p. 22, 51-54, 350; II: p. 391
Pleșu, Andrei, I: p. 47, 350; II: p. 391
Plon, Michel, I: p. 26, 27, 66, 351; II: p. 391
Pop-Corniș, Marcel, I: p. 44, 348; II: p. 388
Popa, Costache, II: p. 263, 266, 386, 388

Popescu, Constantin, II: p. 305, 386
Popescu, Horia-Florian, II: p. 222, 384
Popescu, Victor, II: p. 200, 383
Post, Sheila, I: p. 165, 166, 350; II: p. 391
Preece, Julian II: p. 25, 385
Prelipceanu, Brândușa, I: p. 118, 345; II: p. 383
Pricop, Lucian, II: p. 190, 392
Protopopescu, Valentin, I: p. 26, 351; II: p. 391
Proust, Marcel, I: 34, 43; II: p. 183, 194
Purdea, George, I: p. 14, 67, 345; II: p.87, 384
Pynchon, Thomas, I: 49, 315, 338; II: p. 7, 10, 20, 36, 65, 150, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 353, 355, 358, 365, 367, 373, 391

Raimbault, R. N., II: p. 181, 391
Ralea, Catinca, II; p.187, 392
Rank, Otto, I: p. 55, 65-67, 351; II: p. 66, 67, 391
Răzdolescu, Delia, II: p. 195, 393
Rebreanu, Liviu, I: p. 49
Recevschi, S., I: p. 312, 341; II: p.379
Robert, Marthe, I: p. 10, 24, 39-43, 45, 47, 107, 123, 351; II: p. 78, 183
Rogobete, Daniela, II: p. 146, 386
Ronfeldt, Davin, I: p. 222, 351; II: p.391
Roșca, D. D., I: p. 162, 347; II: p.386
Roudinesco, Élisabeth, I: p. 25-27, 66, 351; II: p.391
Rovit, Earl, II: p. 257, 261, 263, 265, 266, 269, 391

Salinger, J. D., I; 65; II: p.186, 187, 392
Sartre, Jean-Paul, II: p. 194, 392
Schileru, Eugen, I: p. 48, 174, 349, 351; II: p. 388, 392
Schnitzler, Arthur, I: p. 33, 130, 182, 183, 351; II: p. 24, 325, 392
Schopenhauer, Arthur, I: p. 20, 224, 343, 350,

351; II: p. 300, 381, 390, 392
Segal, Julia, I: p. 36, 351; II: p. 392
Shakespeare, William, I: p. 2, 16, 60, 95, 99, 241, 342, 349, 351; II: p. 2, 48, 125, 126, 134, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 205, 206, 377, 380, 381, 389, 392
Shamdasani, Sonu, II: p. 199, 387
Sillamy, Norbert, I: p. 26, 279, 297, 351; II: p. 85, 392
Simion, Victor, I: p. 198, 199, 351; II: p. 392
Sîrbu, Anca, I: p. 316, 352; II: p. 392
Sofocle, I: p. 241
Solomon, Petre, I: p. 229, 350; II: p. 30, 282, 382, 389
Spăriosu, Mihai, I: p. 70, 346; II: p. 385
Spuhn, Herta, I: p. 25, 346; II: p. 385
Stăniloae, Dumitru, I: p. 16, 345; II: p. 384
Stendhal (Henri-Marie Beyle), I: p. 84
Sterian, Domnica, I: p. 70, 346; II: p.385
Stoichiță, Victor Ieronim, II: p. 195, 196, 393
Străinu, Dara Maria, I: p. 25, 351; II: p. 391
Sue, Eugène, I: p. 43
Șestov, Lev, I: p. 307, 352; II: p. 393
Șoldea, Ileana, I: p. 313, 348; II: p. 388
Șora, Mariana, 21, 24, 388, 393
Ștefănescu, Daniela I: p. 25, 27, 33, 72, 73, 75, 130, 131, 214, 217, 346, 347, 351; II: p. 17, 71, 112, 128, 197, 241, 385, 386, 387, 392
Ștefănescu-Drăgănești, Virgil, II: p. 181, 192, 392

Teleki, Genoveva, I: p. 26, 351; II: p.391
Teodorescu, Adriana, II: p. 223, 238, 393
Teodoru, Cosmin, I: p. 73, 346; II: p.385
Thibaudet, Albert, I: p. 71, 352; II: p.393
Thomä, Helmut, I: p. 21, 352; II: p.172, 393
Tismăneanu, Vladimir, II: p. 22, 393
Titel, Sorin, I: p. 163, 164, 170, 173, 202, 352; II: p.393
Todorov, Tzvetan, I: p. 100, 101, 352; II: p.393

Tolstoi, Lev, I: p. 34, 43, 307, 352; II: p. 393
Tzu, Sun, II: p. 292, 293, 393
Țuțea, Petre, II: p. 15, 138, 393

Ursache, Petru, II: p. 13, 14, 393

van Der Sterren, Driek, I: p. 71, 352; II: p.393
Vasilescu, Mircea, I: p. 65, 345; II: p.384
Vianu, Tudor, p. 29, 48, 70, 239, 242, 243, 245, 246, 251, 253, 256, 262, 288, 289, 344, 352; II: p. 27, 328, 383, 394
Vicol, Maria, I: p. 55, 351; II: p. 67, 391
Vlad, C., I: 46, 352 p. ; II: p. 394
Voicu-Dohotaru, Paula, I: p. 40, 351; II: p. 391

Warren, Austin, I: p. 65, 352; II: p. 394
Warren, Robert Penn, II: p. 189, 194, 390, 392, 394
Weinstein, Philip M., II: p. 180
Wellek, René, I: p. 65, 352; II: p. 394
Wilhelm, Reiner, I: p. 199, 345; II: p.385, 386
Winnicott, Donald W., I: p. 27, 28, 30, 81, 85, 217, 352; II: p.17, 394
Wright, William Aldis, II: p. 188, 392

Zaharia, Constantin, II, p: 210, 388
Zamfirescu, Vasile Dem., I: p. 14, 19-21, 33, 67, 72, 73, 131, 217, 345-377, 353; II: p. 67, 71, 87, 128, 154, 197, 384, 385, 387, 394
Zanca, Andrei, II: p. 69, 388
Zincenco, Vasile, II: p. 47, 330, 379
Zola, Émile, I: p. 5, 7, 10, 12, 13, 313-326, 328, 329-336, 342, 348, 353; II: p. 330, 379, 380, 388, 394

Alte titluri publicate de editura Casa Cărții de Știință

Aurel Sasu, *Cum mor scriitorii români*
Rodica Grigore, *Călătorii în bibliotecă. Eseuri*
Octavio Paz, *Copiii mlaștinii*
Ioana Em. Petrescu și Liviu Petrescu, *Scrisori americane (1981-1983)*
Liliana Truță, *Gheorghe Crăciun, cele două utopii*
Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*
Andrei Simuț, *Literatura traumei*
Emil Sabo, *George Coșbuc. Studiu de istoria literaturii române*
Allen Douglas, *Mit și religie la Mircea Eliade*
Cornel Robu, *Scriitorii români de science-fiction*
Ioana Bot, *Sensuri ale perfecțiunii*
Devi Maitreyi, *Tagore la gura sobei în Mongpu*